ML
21
.G3
B67
1924

AUX
STOR
1

Jahrbuch der deutschen Musikbücherei 1924/25

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ML
21
.G3
B67
1924

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Almanach
der
Deutschen Musikbücherei
auf das Jahr 1924/25

Herausgegeben
von
Gustav Bosse



MCMXXIV
Gustav Bosse Verlag, Regensburg

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Gedruckt mit der Breitkopf-Fraktur
in der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Widrige und unvorhergesehene Umstände verhinderten das Erscheinen des „Almanachs der Deutschen Musikbücherei" für das Jahr 1924. Das soll nun durch den vorliegenden Band wieder wettgemacht werden. Wesentlich erweitert und weit umfangreicher als seine Vorgänger geht dieser Band als Doppelband für die Jahre 1924 und 1925 hinaus. Da das Jahr 1924 sich bereits seinem Ende nähert, wurde jedoch das Kalendarium nur für das Jahr 1925 eingefügt. Dieses ist wiederum mit den bekannten und von den Freunden des Almanachs so sehr geschätzten zwölf Bildern Hans Wildermann's geschmückt.

Neben den Monatsbildern bringt der Almanach jedoch auch diesmal wieder eine reiche Fülle von neuen und älteren Werken Hans Wildermann's in seinen Kunstbeilagen zur Darstellung. Vor allem ist es der letzte große Zyklus von zehn Holzschnittzeichnungen des Künstlers, der hier — stark verkleinert — zum ersten Male einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt wird. „Orphika, eine apollinische Transformation" nennt der Künstler sein Werk. Ein Brief des Künstlers an einen Freund, der neben den Abbildungen zum Abdruck kommt, versucht uns in den Geist des Werkes einzuführen. Von den Zeichnungen sind ferner noch vier Blätter hervorzuheben, die Hans Wildermann zu Beethoven's As-Dur-Sonate (Opus 26) geschaffen hat. In wundervoll weichen und zarten Traumgestalten sucht er hier den Geist, der aus den Tönen spricht, in Linien festzuhalten. Zwei Bildniszeichnungen, eine frühe, Richard Dehmel darstellend und eine der letzten Jahre (Bildnis des Vetters) gemeinsam mit einer Federskizze „Faust und Mephisto" runden das Bild des Zeichners Hans Wildermann in diesem Almanach ab. Besonders eindrucksvoll spricht aber diesmal der Künstler noch in seinen Plastiken zu uns. Hier ist es vor allem die Bronzestatue „Der Wille zum

Fliegen" (Wieland der Schmied) — in einer Federskizze und zwei Seitenansichten zur Darstellung gelangend — die uns den Künstler als den vollendeten Beherrscher der Aktdarstellung zeigt und die uns in der „empor"reißenden, willensstarken Gebärde der Figur den Geist der Zeit von 1917, in der der Künstler unserer Fliegertruppe angehörte, lebendig werden läßt. Daneben bringt der vorliegende Almanach eine Anzahl der Holzplastiken des Künstlers aus den letzten Jahren, beginnend mit seinem ersten Holzbildwerk „Michael Warner", das der Künstler im Jahre 1919 frei ohne jede vorhergehende Modellierung aus dem Holzblock schnitzte, und uns über den „Kreuzträger", den „Lichtträger" und den „Bergmann von Falun" zu einem der letzten seiner Holzbildwerke der „Schwebenden Madonna mit Kind" führend. Die frühe Radierung „Eros" ist eine Gelegenheitsarbeit für ein Hochzeitsblatt. Von den Gemälden sind diesmal nur „Romantische Melodie" und „Ruhende Amazone" in Abbildungen beigefügt. Die seither entstandenen Gemälde des Künstlers sollen im Almanach des Jahres 1926 ausführlicher in Bild und Wort gewürdigt werden. Von Hans Wildermann's Bühneninszenierungen wurden die fünf Bühnenbilder seines für Nürnberg geschaffenen „Freischütz" in Abbildungen beigegeben.

Ebenso reich wie der Bilderschmuck konnte aber auch das musikalische Schrifttum des vorliegenden Doppelbandes gestaltet werden. Viele anregende Aufsätze auf dem Gebiete musikwissenschaftlicher Forschung wechseln mit musikalischen Dichtungen jeglicher Art, wie Märchen, Legenden, Novellen u. a. in bunter Reihenfolge ab. Mit besonderem Danke gedenke ich meines hochverehrten Freundes Prof. Dr. Paul Marsop (Rom), der in einem Aufsatze „Bühnennacht und Bühnenhaus" in dieser schon oft von ihm mit besonderer Liebe verfolgten Frage neue An-

regungen zu geben vermag, der aber mir im besonderen wieder Anreger ward, dem Almanach auch diesmal einen besonderen Mittel- und Höhepunkt in Form eines Aufsatz-Zyklusses zu geben. Der Aufsatz-Zyklus behandelt „Die deutsche romantische Oper", gewiß ein Thema, über das sich Bände schreiben ließen.. So war es denn auch nicht leicht, im Rahmen kurzer Aufsätze, wie solche im Almanach Aufnahme finden können, diese umfangreiche Aufgabe zu lösen. Um so mehr danke ich allen denen, die sich um die Lösung dieser Aufgabe verdient gemacht und die damit dem Almanach auch nach der wissenschaftlichen Seite in anregender Form einen besonderen Wert verliehen haben. Es sind dies die Herren Univ.-Prof. Dr. Hermann Abert (Berlin), Dr. Karl Blessinger (München), Dr. Erwin Kroll (Frankfurt a. M.), Dr. Eugen Thari (Dresden), Heinrich Burkard (Donaueschingen), Dr. Max Steinitzer (Leipzig), Dr. Ludwig Karl Mayer (München), Max Hehemann (Essen) und Paul Ehlers (München). Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Peter Cornelius veröffentlicht Dr. Georg Kinsky, der verdienstvolle Leiter des musikhistorischen Museum zu Köln, einen bisher unbekannten Brief von Peter Cornelius. Dem Gedächtnis des 100. Geburtstages Anton Bruckners widmet Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau) die Veröffentlichung eines hochinteressanten Briefwechsels mit einem deutschen Arbeiter. Dr. Hugo Holle (Stuttgart) bringt eine Studie über die wertvollen Einzeichnungen Max Regers in den Partituren der Symphonien Johannes Brahms und Hans Teßmer (Dresden) weiht dem Gedächtnis Hugo Wolfs seine imaginäre Rede „Der Feuerreiter". Wilhelm Treichlinger (Wien) vermag in seinem Aufsatze „Theater" viele neue wertvolle Gedanken zum Problem der Umgestaltung unseres

Bühnenhauses zu geben, die er noch durch elf Abbildungen im Text besonders anschaulich macht.

Nicht minder reich als die Wissenschaft ist aber auch die musikalische Dichtung vertreten. Max Jungnickel (Berlin) bringt uns eines seiner feinen Stimmungsbilder. Der bekannte sudetendeutsche Dichter Hans Watzlik steuerte in liebenswürdiger Weise seine Legende „Die Wandlungen des heiligen Sanktulus" bei und Prof. Karl Söhle (Dresden) zeichnet uns in seiner prachtvoll-kraftvollen Art „Johann Sebastian Bach's Lehrjahre". Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher (Würzburg) weckt in seinen „Erinnerungen an Richard Dehmel" das Gedächtnis dieses vielgesungenen Dichters. Von Dr. Wilhelm Matthießen (München), dem musikalisch-dichterischen E. T. A. Hoffmann unserer Zeit, können wieder zwei neue Märchen veröffentlicht werden, die einem zweiten Bande musikalischer Märchen, der im Jahre 1925 erscheinen soll, entnommen sind. Viele Freude wird allen Verehrern des Pfitzner'schen Schaffens das heitere Epos Dr. Max Steinitzer's (Leipzig) auf Meister Pfitzner machen.

Dem Ganzen sind auch diesmal wieder zahlreiche kleine Gedichte, Sinnsprüche usw. von Ernst Ludwig Schellenberg, Cornelius, Geibel, Grillparzer, Hebbel u. a. eingestreut.

So möge denn der neue Almanach hinausgehen und zu den vielen alten und getreuen Freunden, von denen mich so manche Mahnung im vergangenen Jahre traf, ebensoviele neue Freunde sich selbst und der „Deutschen Musikbücherei" hinzugewinnen.

Regensburg, im November 1924.

Gustav Bosse.

Inhalt.

Faksimilebeilage.

Bilderbeilagen.

Nach Originalen von Hans Wildermann.

Seite

A. Zeichnungen:







JANVAR

1	**Neujahr**	11	**Sonntag**	21	Mittwoch
2	Freitag	12	Montag	22	Donnerstag
3	Sonnabend	13	Dienstag	23	Freitag
4	**Sonntag**	14	Mittwoch	24	Sonnabend
5	Montag	15	Donnerstag	25	**Sonntag**
6	**Hl.3Könige**	16	Freitag	26	Montag
7	Mittwoch	17	Sonnabend	27	Dienstag
8	Donnerstag	18	**Sonntag**	28	Mittwoch
9	Freitag	19	Montag	29	Donnerstag
10	Sonnabend	20	Dienstag	30	Freitag
				31	Sonnabend

A·D·MDCCCXIII



FEBRVAR

1	**Sonntag**	11	Mittwoch	21	Sonnabend
2	Montag	12	Donnerstag	22	**Sonntag**
3	Dienstag	13	Freitag	23	Montag
4	Mittwoch	14	Sonnabend	24	Diensta g
5	Donnerstag	15	**Sonntag**	25	Mittwoch
6	Freitag	16	Montag	26	Donnerstag
7	Sonnabend	17	Dienstag	27	Freitag
8	**Sonntag**	18	Mittwoch	28	Sonnabend
9	Montag	19	Donnerstag		
10	Dienstag	20	Freitag		

HEINRICH·HEINE



MÄRZ

1	**Sonntag**	11	Mittwoch	21	Sonnabend
2	Montag	12	Donnerstag	22	**Sonntag**
3	Dienstag	13	Freitag	23	Montag
4	Mittwoch	14	Sonnabend	24	Dienstag
5	Donnerstag	15	**Sonntag**	25	Mittwoch
6	Freitag	16	Montag	26	Donnerstag
7	Sonnabend	17	Dienstag	27	Freitag
8	**Sonntag**	18	Mittwoch	28	Sonnabend
9	Montag	19	Donnerstag	29	**Sonntag**
10	Dienstag	20	Freitag	30	Montag
				31	Dienstag

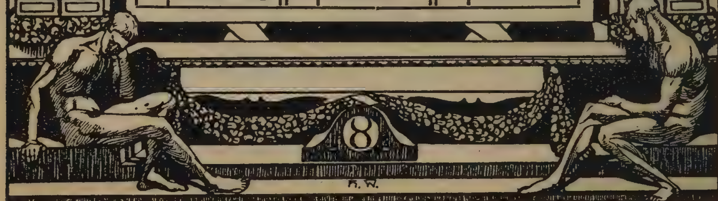
AN·LVDWIG·VAN·BEETHOVEN





APRIL

1	Mittwoch	11	Sonnabend	21	Dienstag
2	Donnerstag	12	**Oster-S.**	22	Mittwoch
3	Freitag	13	**Oster-M.**	23	Donnerstag
4	Sonnabend	14	Dienstag	24	Freitag
5	**Sonntag**	15	Mittwoch	25	Sonnabend
6	Montag	16	Donnerstag	26	**Sonntag**
7	Dienstag	17	Freitag	27	Montag
8	Mittwoch	18	Sonnabend	28	Dienstag
9	Donnerstag	19	**Sonntag**	29	Mittwoch
10	**Karfreitag**	20	Montag	30	Donnerstag





MAI

1	Freitag	11	Montag	22	Freitag
2	Sonnabend	12	Dienstag	23	Sonnabend
3	**Sonntag**	13	Mittwoch	24	**Sonntag**
4	Montag	14	Donnerstag	25	Montag
5	Dienstag	15	Freitag	26	Dienstag
6	Mittwoch	16	Sonnabend	27	Mittwoch
7	Donnerstag	17	**Sonntag**	28	Donnerstag
8	Freitag	18	Montag	29	Freitag
9	Sonnabend	19	Dienstag	30	Sonnabend
10	**Sonntag**	20	Mittwoch	31	**Pfingst-S.**
		21	**Himmelf.**		



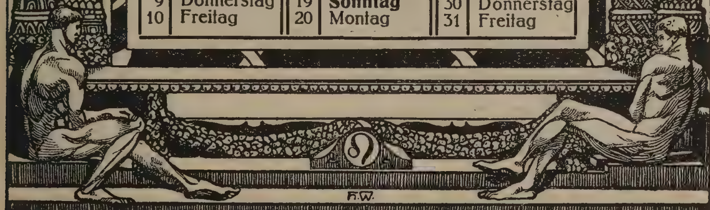
JVNI

1	**Pfingst-M.**	11	**Fronleichn.**	21	**Sonntag**
2	Dienstag	12	Freitag	22	Montag
3	Mittwoch	13	Sonnabend	23	Dienstag
4	Donnerstag	14	**Sonntag**	24	Mittwoch
5	Freitag	15	Montag	25	Donnerstag
6	Sonnabend	16	Dienstag	26	Freitag
7	**Sonntag**	17	Mittwoch	27	Sonnabend
8	Montag	18	Donnerstag	28	**Sonntag**
9	Dienstag	19	Freitag	29	Montag
10	Mittwoch	20	Sonnabend	30	Dienstag

AN·HANS·VON·MARÉES

KW




JVLI
1 Mittwoch
2 Donnerstag
3 Freitag
4 Sonnabend
5 Sonntag
6 Montag
7 Dienstag
8 Mittwoch
9 Donnerstag
10 Freitag
11 Sonnabend
12 Sonntag
13 Montag
14 Dienstag
15 Mittwoch
16 Donnerstag
17 Freitag
18 Sonnabend
19 Sonntag
20 Montag
21 Dienstag
22 Mittwoch
23 Donnerstag
24 Freitag
25 Sonnabend
26 Sonntag
27 Montag
28 Dienstag
29 Mittwoch
30 Donnerstag
31 Freitag
F.W.



AVGVST

1	Sonnabend	11	Dienstag	21	Freitag
2	**Sonntag**	12	Mittwoch	22	Sonnabend
3	Montag	13	Donnerstag	23	**Sonntag**
4	Dienstag	14	Freitag	24	Montag
5	Mittwoch	15	Sonnabend	25	Dienstag
6	Donnerstag	16	**Sonntag**	26	Mittwoch
7	Freitag	17	Montag	27	Donnerstag
8	Sonnabend	18	Dienstag	28	Freitag
9	**Sonntag**	19	Mittwoch	29	Sonnabend
10	Montag	20	Donnerstag	30	**Sonntag**
				31	Montag



SEPTEMBER

1	Dienstag	11	Freitag	21	Montag
2	Mittwoch	12	Sonnabend	22	Dienstag
3	Donnerstag	13	**Sonntag**	23	Mittwoch
4	Freitag	14	Montag	24	Donnerstag
5	Sonnabend	15	Dienstag	25	Freitag
6	**Sonntag**	16	Mittwoch	26	Sonnabend
7	Montag	17	Donnerstag	27	**Sonntag**
8	Dienstag	18	Freitag	28	Montag
9	Mittwoch	19	Sonnabend	29	Dienstag
10	Donnerstag	20	**Sonntag**	30	Mittwoch







OKTOBER

1	Donnerstag	11	**Sonntag**	21	Mittwoch
2	Freitag	12	Montag	22	Donnerstag
3	Sonnabend	13	Dienstag	23	Freitag
4	**Sonntag**	14	Mittwoch	24	Sonnabend
5	Montag	15	Donnerstag	25	**Sonntag**
6	Dienstag	16	Freitag	26	Montag
7	Mittwoch	17	Sonnabend	27	Dienstag
8	Donnerstag	18	**Sonntag**	28	Mittwoch
9	Freitag	19	Montag	29	Donnerstag
10	Sonnabend	20	Dienstag	30	Freitag
				31	Sonnabend







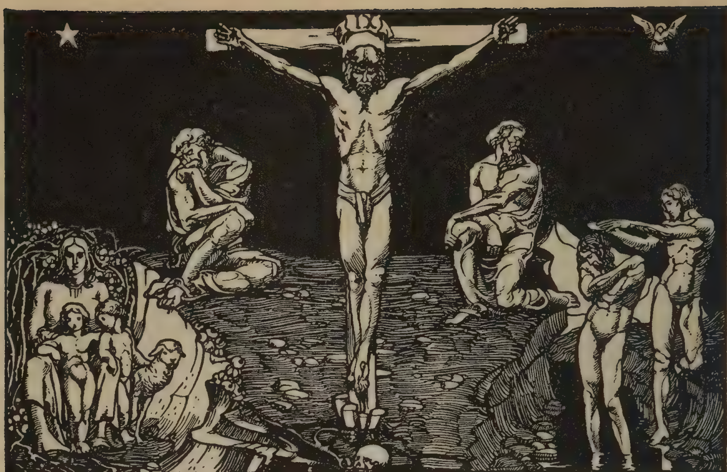
NOVEMBER



1	**Sonntag**	11	Mittwoch	21	Sonnabend
2	Montag	12	Donnerstag	22	**Sonntag**
3	Dienstag	13	Freitag	23	Montag
4	Mittwoch	14	Sonnabend	24	Dienstag
5	Donnerstag	15	**Sonntag**	25	Mittwoch
6	Freitag	16	Montag	26	Donnerstag
7	Sonnabend	17	Dienstag	27	Freitag
8	**Sonntag**	18	Mittwoch	28	Sonnabend
9	Montag	19	Donnerstag	29	**Sonntag**
10	Dienstag	20	Freitag	30	Montag

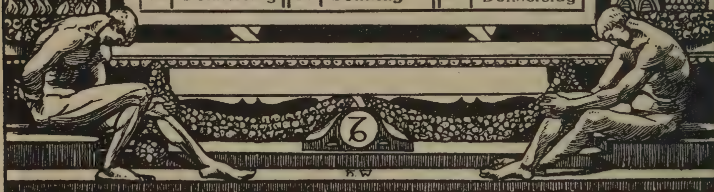


H.W



DEZEMBER

1	Dienstag	11	Freitag	21	Montag
2	Mittwoch	12	Sonnabend	22	Dienstag
3	Donnerstag	13	**Sonntag**	23	Mittwoch
4	Freitag	14	Montag	24	Donnerstag
5	Sonnabend	15	Dienstag	25	**1. Weihn.-F.**
6	**Sonntag**	16	Mittwoch	26	**2. Weihn.-F.**
7	Montag	17	Donnerstag	27	**Sonntag**
8	Dienstag	18	Freitag	28	Montag
9	Mittwoch	19	Sonnabend	29	Dienstag
10	Donnerstag	20	**Sonntag**	30	Mittwoch
				31	Donnerstag



Heimkehr.

Von Max Jungnickel.

Das Jahr wird alt wie die Blätter, die unter meinen Füßen rascheln.

Und einer Natter gleich schlängelt sich der Bach seinen Weg. Es saust ein Wind mit kaltem Flügel und schlägt mir die Enden meines Halstuches über die Schulter. — —

Was bring ich dir mit, du meine kleine Tochter?

Aus all den langen Tagen, da ich nicht bei dir war. — — — —

Was bring ich dir mit durch Regen und Wind und totem Wald?

Was bring ich dir mit? — —

Ein Blatt vom Grabe des Johann Sebastian Bach.

Halt's an dein kleines Ohr.

Hörst du das Wunder? — —

Wie das klingt!

Gott nimmt mit beiden Händen das silberne Sieb der Sterne und rüttelt sie hernieder auf die Erde: Den Jupiter, den Saturn und den Mars. Und die drei Welten schlagen zusammen und tönen und donnern und blitzen und raunen legendenseltsam.

Ja, so klingt's.

Seelen singen, die wie Tauben sind und die Gott mit brausender Seligkeit betörte. — —

Hörst du's kichern?

Wie ein Engel kichert, in dessen Hand ein Heupferdchen springt. — —

Hörst du's beten?
Wie die Demut, die unter einem Regenbogen sitzt. — —
Du, meine kleine Tochter. — —
Was bring ich dir von meinem weiten Wandern mit? — —
Nicht Perlenhaufen und keine Krone von Gold. — — —
Ein Epheublatt vom Grabe des Johann Sebastian Bach. — —
Einen grünen Tropfen Blut aus dem Herzen eines Zauberers.

An Liszt.

Von Peter Cornelius.

Großer Geist! im Priesterkleide
Oder im Magyarenrock,
Am Klavier zur Herzensweide,
Mit dem Dirigentenstock.

Großer Geist! vom Gralesschwane
Fern geführt dem Erdenschlamm,
Sei's in Rom im Vatikane,
Sei's in Weimar, Amsterdam.

Großes Licht! dich fleht ein kleines,
Dessen Flimmern dich nicht stört;
Sein Begehren ist ein reines,
Und wie oft hast du's erhört!

Leih doch, und verzeih die dreiste
Bitte, mir das Amulett,
Das du trugst, als dir im Geiste
Blühte die Elisabeth!

Der Feuerreiter.

Imaginäre Rede des Gedenkens an Hugo Wolf.

Von Hans Teßmer.

Dreiundvierzig Jahre lebtest du auf dieser Erde, du unruhig Seliger, du dunkel brennender, tyrannisch liebender, fanatisch hassender Enthusiast, – dreiundvierzig Jahre, und fast fünf Jahre davon in der erbarmungslosen Gewalt des Wahns, aus welcher der Tod, dein verborgener Freund, dich allzu spät erlöste. Wer je recht tief in deine unergründlichen Augen blickte, ward wundersam geblendet von dieser Glut, und wer das Christusantlitz deiner reifen Manneszeit schaute, erinnert sich seiner in großer Erschütterung des Gemüts, und wer teilnehmen durfte an den Bewegungen deines Innern, der verlor in dir den gütigsten, seligsten Freund. Du ewig von wahrer Güte und Schönheit Hingerissener rissest selbst alle die hin, die reinen Herzens in deinen Bereich traten; aber diejenigen, in denen du das geringste Zeichen einer unwahrhaftigen Regung spürtest, stießest du in stolzer Verachtung von dir. So schiedest du dich streng und unbeugsam von der Welt des Scheines, von Unechten und Unwahren, von Dummen und Krämern, von Lieblosen und Vermessenen. Du gingst den ganz geraden Weg deines Herzens und erfülltest dich in deiner Musik. Du stiegst empor, ein Komet von seltener Kraft des Lichts, – und erloschest früh, gebrochen im Geiste; doch dein Leuchten blieb uns, Hugo Wolf, in den Liedern, die uns kostbares Heiligtum wurden.

Wenn wir an deine Jugend denken wollen: du warst ein

ungestümer Knabe, — von der Mutter kreiste welsches Blut in deinen Adern, und in der steiermärkischen Heimat waren die Leute ewig froh vom Genusse des Weins, der in ihrem Lande so prächtig gedieh. An hellen Tagen erschollen überall Lieder, und in dein Knabengemüt fiel früh und aufregend ein Funke aus den mystischen Gründen der Musik, die stets emporblüht, wo die Herzen der Menschen sich ihr eröffnen. Du warst kein guter, kein gelehriger Schüler, gewiß nicht, — aber als du Fünfzehnjähriger nach Wien kamst, um dich dort ganz der Musik zu ergeben, warst du da nicht längst deiner Berufung bewußt? Denn wie hättest du anders als dem Rufe Gottes in deiner Brust folgen können! Der Weg deines Genius war schon im Kinde beschlossen, — du hattest nur zu erfüllen, was das Geschick von dir forderte. Du brauchtest nicht Schüler zu sein, — da du doch von Anfang an ein Lebendiger, Glühender warst, ein Stürmer, der einfach übersprang, was ihn hinderte, sich zu entfalten. Ach, wie töricht war es doch, von dir etwas anderes als Musik zu erwarten! Aber die Welt will genau wissen, was einer tut, und sie will den Zweck seines Lebens erfahren, — wie selten ist einer, dessen Gefühl und Verstand sich zu tiefer Erkenntnis eines großen Wesens, eines umfassenden Gemüts vereinigen! Wie selten ist der, zu dem wir nicht zu sprechen brauchen, — und er versteht dennoch; wie selten ist der, in dessen Herz die Stimme eines großen Menschen unmittelbaren Widerhall findet! So mußtest auch du erst viele Jahre der Bitternis durchkämpfen, ehe du erkannt wurdest, von den Wenigen, deren Zahl stets gering sein wird; und du mußtest erst ganz und ohne Vorbehalt dich tief in das Leben stürzen, dich an seiner Unerbittlichkeit schwer verwunden, ehe du solche fandest, die mit dir waren und mit deinem Geiste, und die dir wohl taten und deinen Genius behüteten.

Aber du bist freudig und herausfordernd in die Welt gestürmt, ein ganz Freier, ein jugendlich Stolzer, ein von seinem Willen zum Ideal völlig Besessener. Wie selig warst du, wenn du untertauchtest in dem Meere der Poesie! Wenn du schrankenlos Begeisterter deinen Goethe und Keller, deinen Grabbe und Heine, deinen Möricke und Eichendorff deklamiertest! Und wenn du dann zu den Freunden liefest und sie hinein zogest in die Brandung deiner erregten Seele, sie mit unwiderstehlicher Kraft erglühen machtest, bis sie ergriffen vor deinen Tränen standen, vor deinen Tränen aus unersättlicher Hingebung an den geliebten Dichter. Wurde in solchen Stunden nicht die Penthesilea des Kleist deine Göttin, die Geliebte, der du in himmlischem Rausche dich ergabest! Penthesilea, die dir dann die große Tondichtung deiner Jugend schenkte, diese rasende, phantastische, ungezügelte Musik. – Ein innerlich Verwandter des unglücklichen Dichters warst du, und wenn du aus seinen Dichtungen lasest, so offenbartest du eindringlich dein Herz; und immer, wenn du von einem der Großen sprachest, so geschah es in der Demut dessen, der selbst ein großer Mensch ist. Aber die kleinen, die biederen Nachahmer, und die aufgeblasenen Schwätzer verhöhntest du; denn weil du ein wahrhaft Liebender warst, konntest du nicht dulden, daß die ewige Größe und das erbärmliche Nichts ineinander vermischt werden sollten.

Wie konntest du jubeln im Übermaß erschauter Größe, im Überschwang der Verzückung, und wie war dein Irrtum noch herrlich und echt in solcher Erregung! Wenn du aus deiner reinen Liebe zu dem letzten großen Enthusiasten der Musik, zu Anton Bruckner, den nordischen Meister Brahms schmähtest, wie war dieses Irren herrlich und echt! Und wenn nun die Partei der Mächtigeren deiner Zeit dich deshalb ausschloß aus

ihrem Kreise, wenn sie dir Achtung und Recht versagte, weil du in deinem schönen Irrtum, in der unantastbaren Liebe zu einem großen Meister beharrtest, weil du mit denen warst, die in Wagner ihren Abgott erwählt hatten, — wenn nun diejenigen, die sich anmaßten, Herren zu sein ihrer Epoche, dich verfehmten, weil du dich gegen sie stelltest, wie war doch sieghaft dein Trotz! Dein männlicher Trotz, der dich über Elend und Entsagung emporhielt in der Kraft des Glaubens. „Trotze, so bleibt dir der Sieg!" — dieses Wort deines Hebbel stand über allen deinen Taten.

„Entbehren sollst du, sollst entbehren!" — so schriebst du auf die Partitur deines frühen Streichquartetts in d moll. Junge Erbitterung wählte dieses Motto. Und als später eine Aussicht sich auftat, daß dein Werk endlich einmal erklingen sollte, da glaubtest du nicht an den Erfolg, den du doch sehnlich wünschtest. „Den Menschen beschäftigt nichts so sehr, als das Bangen oder die Zuversicht auf Erfüllung seiner Wünsche und Hoffnungen", — so schriebst du in jener Zeit, ein von Hoffnung Beseligter. Doch tiefer, als du gefürchtet hattest, wurdest du enttäuscht: die Künstler, die dein Werk spielen sollten, lehnten es ab. — Wer wollte sich wundern, daß dein Mißtrauen gegen das Schicksal wuchs, daß dein Unglaube an die Menschen dich stolzer und verschlossener noch machte, daß du oft meintest, von den Schmerzen wunder Einsamkeit verzehrt zu werden. Doch je tiefer du in die Einsamkeit deiner Seele sankest, desto näher kamst du dem Quell, aus dem deine Musik floß. Und eines Tages schäumtest du über.

Du warst siebenundzwanzig Jahre alt, — da kam der heilige Rausch über dich, und Lieder, immer wieder Lieder entstürzten dir in wunderbarer Besinnungslosigkeit. Du standest in einem

Strom, dem du nur rasend dich zu ergeben hattest; es war, als sei nun erst dein Herz aufgebrochen, nun erst dein Geist ganz frei, um jubeln und weinen zu können, wie nie zuvor, – alle, die in den Bann deiner Verzückung traten, umarmtest du in der namenlosen Freude dessen, der sich selbst in seinen Werken immer neu gebiert. Fieber stand in deinen Augen, auf deinen Wangen, deine unendlich feinen Hände zitterten leise, stets bereit, das Werdende zu halten, auf die Tasten zu bannen, der Sturm deiner Seele rüttelte an den Nerven, – wer dich so sah, mochte wohl an den edlen Schumann denken. Es war kein Anfangen, kein Aufhören, es war nur Musik und Seligkeit, Tanz des Herzens und des Blutes, ein unerbittliches Meer von Melodien, ein Chaos der Empfindungen, eine Übermacht des Lebendigen. So schufest du, Glücklichster, in diesen Jahren, nicht wissend, wohin du dich bergen solltest, – auf dem Lande, im Gebirge, in der Stadt, – in wenigen Monaten siebenzig Lieder, manchmal drei an einem Tage, – und immer wieder nach Monaten der Ruhe floß deine Musik unaufhörlich in hundertfältiger Gestaltung. Nun wurden deine Dichter erst wahrhaft d e i n! Du sogst ihre Poesie auf – und gabst sie zurück in diesen hunderten von Gesängen, unter denen kaum einer von geringem Werte ist, keiner aber, der dem andern gliche. Alle inneren Stimmen sind in ihnen lebendig, Gesichte von erschütternder Großartigkeit, Bilder der Landschaft und der Menschen, das große Pandämonium der Welt, alle Stufungen des menschlichen Gemüts, – dies alles (und so vieles mehr noch) fand Verklärung aus dem Sturm deines unglaublich aufgewühlten Seins in diesen Gesängen von Mörike und Eichendorff, von Goethe und Keller und Michelangelo, in den spanischen und italienischen Liedern.

In gut drei Jahren war dein Liederwerk vollendet, –

welch ein Bau! Gott hatte dich zu diesem Wunder begnadet, — solltest du ihn schelten, wenn er seine Gnade dir wieder entzog? Auch in diesen drei Jahren unerhörter Seligkeit gab es Wochen und Monate, in denen der Geist erlahmte. Es waren Zeiten der Qual, Zeiten einer schrecklichen Unruhe — die Geburt war vorüber, nun stand — wer konnte sagen: wie lange? — die Arbeit still; das Rauschen des Stromes hörte auf; aus beängstigender Stille im Innern krochen Zweifel und Verzweiflung, und die Freunde hatten Mühe, dich zu erheitern. Und dann wieder kamen Zeiten der kleinen Erfolge; da reistest du zu denen, die deine Lieder kennen lernen wollten, nach Süddeutschland, an den Rhein, und spieltest aus deinen Liederbänden, wieder voll des herrlichen Glückes: sich ganz geben zu können. Überall, wohin du kamst, wandten die Echten sich dir freudig entgegen, bezaubert von deinem glänzenden Elan, von deinem Spiel, deiner stählernen Freudigkeit, deinem tiefen Blick, — ach du fingest eine Welt dir ein auf solchen Reisen, eine Welt, die du bereichert hattest und die nun dich selbst reicher machte. Und wo du Licht empfingest, da wurdest du Flamme.

So gingen die Jahre in vielfachem Wechsel von Seligkeit und Umdüsterung, bis noch einmal über Sehnsucht und Einsamkeit die Flut dich verschlang — du schufest deine Oper, den „Corregidor". In ihr entbandest du noch einmal alle Rhythmen deines Blutes; du Ahnungsloser wolltest die Bühne dir erobern, du, der keinen Kompromiß kannte, der im Grunde kein Gehör für das Theater besaß, der die Oper nur als Vorwand für seine Melodien nahm. Und nun standest du in Glut, entrückt in den Himmel neuer Hoffnungen, und sahest dein Werk von einer Bühne angenommen, — aber wie traurig wurdest du allein schon von der ersten Berührung mit dem Theater! Zorniger

warst du nie als in den Tagen, die der Uraufführung deines „Corregidor" vorangingen. Und entmutigt, mürrisch, allein von deinen Freunden gehalten, wohntest du fern von dem Platze, der dir gebührt hätte, dieser Aufführung bei, die trotz allem einen neuen Sieg deines Genius brachte.

Müde kehrst du heim nach Wien, das dir fremd blieb, wie es Schubert und Beethoven und Bruckner fremd geblieben war. Und fieberst dich in neue Schaffensglut, — da kommt der Tag, an dem der Geist sich überspannt. Es sind trostlose Stunden, in denen das Geschick dir die Zügel entwindet, — du Feuriger reitest in das Feuer der Selbstverzehrung; dein Roß ist toll, und deine Kraft gebrochen, — wohin soll dein Rasen noch gehen? Bald versteint die Welt um dich her, und die Gedanken verlassen dich. Es wird noch einsamer, und Klang um Klang stirbt ab; Zeit vergeht, noch ein paar Jahre tropfen, der Leib wird kalt, die Seele schwindet im Äther — und dennoch, dennoch bist du Sieger, Sieger aus trotzigem Willen und aus wahrhafter Größe des Lebendigen, das bleibt von dir.

Der verborgene Kaiser.

Von Friedrich Hebbel.

Ihre Könige kennen die Völker der Erde: sie rollen
Stolz in Karossen daher, Trommeln und Fahnen voran,
Aber sie haben zugleich auch einen verborgenen Kaiser,
Welcher am Brunnen vielleicht selber das Wasser sich schöpft.
Und, sei dieser ein Künstler, ein Denker oder ein Weiser,
Eh' das Jahrhundert vergeht, trägt er die Krone allein.

Die Wandlungen des heiligen Sanktulus.

Eine Legende.

Von Hans Watzlik.

An einem Felsenstauf, den ein geschmeidiger, blanker Fluß umsauste, hing eine Burg; ihr edles Getürm schwebte über einem knorrigen, weit ins Land hinein gedehnten Tann.

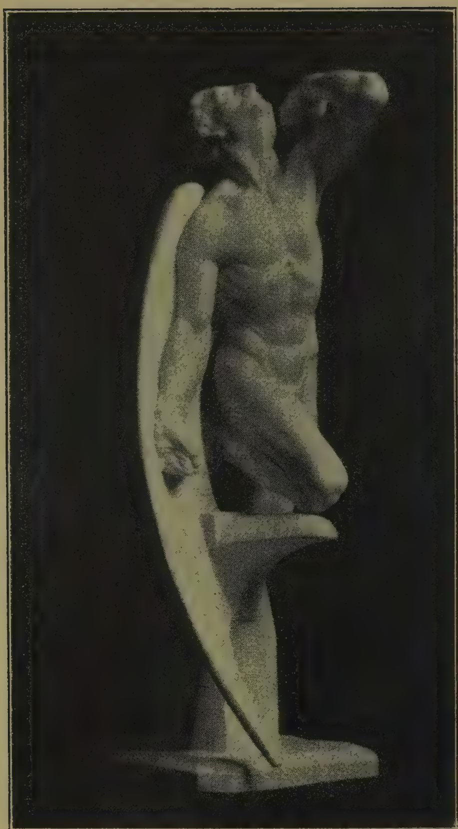
Es war gerade Ostertag, da trug eine Magd ein schneeblührieselweißes Bündel fein fürsichtig den Hang hernieder, und als sie dann das krumme, flinke Wasser entlang schritt, drückte sie das Bündel hart an sich, als fürchte sie, der tückische Nix könne aus der Tiefe schnellen und es ihr rauben.

Da ritt auf zierlichem Esel der lichte Herrgott des Weges daher, sein Haupt trug einen frommen, schlichten Schein, sein dicker, goldseidener Bart floß über den Sattel bis zu den Steigbügeln hinab, und ein rotkorallener Rosenkranz war der Zügel, womit er langmütig das lüsterne Grautierlein von dem grasigen Ranft der Straße ablenkte.

Als er der Magd mit ihrer behüteten Last begegnete, sagte er zu ihr, sie möge von ihm nichts Arges gewärtigen und ihm getrost das neugeborne Kindlein weisen, er wolle es segnen auf seiner Wallfahrt nach der Ewigkeit. Sie wunderte sich nicht gering, daß er wußte, was ihr Linnen deckte, er aber meinte, ihm sei alles kund, und wenn es noch so verborgen geübt werde, denn er sei der Herrgott von Bayern. Darauf hinwider schwätzte die Magd: „Bist du der Herrgott von Bayern, so bin ich die Schaffnerin des hübschen Fräuleins Mergardis, die droben im Schloß das Wochenbett hütet. Sie ist des Grafen Hadamar



Hans Wildermann
„Der Wille zum Fliegen"
Federskizze (1916)



Hans Wildermann
(1916)

„Der Wille zum Fliegen“
(Wieland der Schmied)
(Bronze)



Hans Wildermann
(1916)

„Der Wille zum Fliegen"
(Wieland der Schmied)
(Bronze)



Hans Wildermann (1920)

Kopf des „Kreuzträgers" (Holz)

Buhlschaft, und das Englein, das sie heute zur Welt gebracht, trag ich zum Taufbrunn. Ach Herr, die Straße dahin streckt sich gar lang, das Gewölk hängt tief und meldet Regen an, und ich fürchte, das Taufkind wird mir naß!"

Seufzend tat sie das Linnen auseinander und zeigte ihm das schlafende Gesichtlein drin, und Gott nahm das liebliche Kebskind in den Arm und wiegte es herzlich, als wäre es sein leiblich Enkelein, und summte: „Schlaf, Maidlein, schlaf! Dein Vater ist ein Graf."

„Ihr irrt, Sankt Hergott," lachte die Schaffnerin, „es ist fürwahr ein Bub." Sie enthüllte das Kind völlig und wies an ihm das männliche Gezeuglein und rühmte: „Wie lind das Gräflein atmitzt! Schauet, es ist gar schön und weiß, kein Flecklein hat es am Leib!"

Des freute sich der goldbärtige Reitersmann, und da sich eben die Wolke droben löste und stille, laue Tropfen niederträufte und dabei die Sonne ihr gewaltiges Gestrahl dem Regen fröhlich in die Flanke schlug, hielt er das Wickelkind in den launischen Frühling hinaus, murmelte ein paar mönchslateinische Worte und taufte es mit Sonne und Regen zugleich.

Die Schaffnerin begab sich eilends zur Burg zurück und erzählte, wie der Herrgott den Knaben begnadigt und selber ihn so seltsamlich getauft, und die schöne Mergardis entzückte sich dermaßen über dieses Geschehnis, daß sie gelobte, das Kind müsse ein fürnehmer Abt oder ein gefürsteter Bischof werden.

Als es heranwuchs und nußbraunes Haar sich über seine Stirn krauste, schor sie ihm eine winzige Platte, und darauf erschien wie hingehaucht oder wie mit feinstem Pinsel entworfen der Name Sanktulus in Buchstaben von einem Gold, wie es jeweilen an den entlegensten Morgenwölklein haftet, und jeder-

mann erkannte, daß diese Schrift unirdischen Ursprung genommen habe und es in Gottes Wunsch beschlossen stand, daß sein Täufling also heiße.

Während die anderen Knaben auf ungestümen Steckenrössern trabten, sich mit Armbrüsten rüsteten und mit ihren Blasrohren Unfug und Schaden übten und Vater und Mutter betrübten, trug Sanktulus schon in frühester Kindeszeit am liebsten eine kleine graue Kutte, mit einem hänfenen Strick umgürtet, und baute sich Kapellen aus Vogelfedern und Orgeln darein aus Ganskielen und las davor seine Mette in kauderwelschem Latein, das nicht Pfaffe noch Laie verstand und das nur Gott ergründbar war. Im Bergwald brachte er eine Glocke an, die läutete er Tag für Tag, seinen hohen Täufer im Himmel zu vergnügen, und wenn die Schiffsleute drunten auf dem Fluß vorüberglitten, zogen sie die Ruder aus den Wassern und lauschten und lobten das heilige Kind.

Als Sanktulus mannbar wurde, saß er am liebsten allein in einer kühlen Kirche und buchstabierte in den Andachtsbüchern, indes die anderen Jünglinge mit ihren Gretlein scherzten und sie auf den Tanzplan lockten. Und um sich vor der Sünde zu bewahren, die allerorten in Schwang ging, ließ er sich als Bruder in ein Kloster einkleiden, das auf dem harten Fels der Armut errichtet war, und bald gleißte seine Tugend durch die Mauern der Abtei hindurch über das Land, und über seinem Scheitel brannte die Berufung, die starren Ketzer zu zerknirschen, die Juden zu bekehren und den Teufel zu steinigen.

Der mönchische Müßiggang und die beschauliche Abgeschiedenheit behagten ihm nicht lange. Er wollte den Sinn und Willen Gottes aus der Welt heraus erfassen und ihn von Zeit und Raum aus durchdringen und begreifen bis auf den Grund, und

so schied er aus dem Barfußkloster und trat in die rauschende Welt. Im Munde führte er einen Kiesel, der ihn zum Schweigen zwang; denn er hatte aus den gottesgelehrten Büchern zu genüge erfahren, daß das Wort des Teufels ärgste Kupplerin sei und der Samenkern aller Übel in der Zunge des Menschen ruhe, und daß eine immerwährende Stille dem Himmel überaus gefalle. Darum gelobte er, als ein Stummer zu wallen.

Er bettelte wie ein Aussätziger mit einer Klapper vor den Türen und nahm von den Gaben, die man ihm reichte, nur Brot und Salz. Gold galt ihm wie wertloses Kehricht und Wein däuchte ihn des Satans Speichel. Er mied alle Gezierde der Erde und schritt in dünner, dürftiger Kutte, und fragte man ihn nach Herkunft und Ziel, so deutete er auf seine Zunge und senkte wortlos das Haupt.

Einst zur Sonnenwende fand er auf dem Marktplatz einer Stadt ein heidnisches Feuer brennen, das Volk feierte dabei üppige Tänze, die Männer schwenkten die Frauen hoch und jauchzten, als wäre der geile Montag, und ihre Wollust wurde durch Pfeifer und Zinkenisten geschürt, die vom Ratsturm herab ihre zuckenden, schlimmen Weisen bliesen. Da sprang Sanktulus auf die Brüstung des Marktbrunnens und hub, von heiliger Wut erpackt, wider das abscheuliche Hexenwerk des Tanzes zu schreien an und erhob seine Fäuste sonderlich gegen Hall und Schall, die das Blut zur Lust erhitzen und die Seelen mit trügerischem Schmeichelwerk verblenden, bis sie von der Himmelsleiter abgleiten in die aufgerissene Hölle. Seine gelle, stockende, von dem Kiesel im Mund erstickte und wiederum schäumend sich überstürzende Rede wühlte sich tief in die Herzen, bis die Menschen erschüttert sich aufrafften und alles, was die Stadt an Geigen, Harfen, Lauten und Quinternen, Schwegeln, Schalmeien und

Hörnern barg, herbeischleppten und davon einen Scheiterstoß türmten und anzündeten. Sie brachen die Windharfen von den Giebeln, holten Hackbrett und Trummscheit aus den Tanzhäusern und die Posaunen von den Türmen und gaben sie dem Feuer zu fressen. Kriegsknechte verbrannten ihre Trommeln und Sattelpauken, Jäger ihre Hörner, Gecken ihre Glöckleingürtel, Kinder ihre lieben Pfeiflein. Heulend schleuderte ein Narr die Schellenhaube in die Glut. Zerspringende Saiten wimmerten, das Holz der sterbenden Geigen und Flöten ächzte, das Erz der Trompeten schmolz, und düster flatterte die Flamme mit den roten Flügeln.

Das Land wurde stumm: die Kinder vergaßen ihre Ringelrosenreihen, die Mütter sangen nimmer an der Wiege, die Männer nimmer beim Werk; schweigend empfingen der Türmer und seine Gesellen den Mai, kein Hirt schalmeite den lauschenden Lämmern, und nimmer kündete des Jägers Hornstoß den gefällten Hirsch.

Sanktulus streifte durch die Wälder, und wo die Vögel sich zur Lust sangen, warf er Steine auf sie, daß sie verschüchtert die Schnäbel schlossen. Wo er wanderte, lispelte das grüne Laub nimmer, fielen die Bäche lautlos von den Felsen, der Abendsang der Wipfel erstarb. Der Mönch scheuchte den Atem aus der Welt.

So waltete er manches traurige Jahr.

Einmal in hoher Nacht kam Sanktulus zu einem Dom. Das Tor sprang von selber vor ihm auf, und er betrat das leere, finstere Haus. Als er betend auf die Fließen hinsank, begann die im Dämmer verborgene Orgel traumhaft zu tönen. Ihr Spiel glich dem Zauber eines versöhnlichen Lichtes: es war, als sei eine Bresche in die Nacht gestoßen und ein froher Strahl trüge

Trost in die Finsternis. Ein Ton drang zärtlich in den andern ein und umhüllte sich mit ihm, Weisen gürteten sich mit anderen, steigerten sich ernst und edel und beruhigten sich, glühten aus und blühten aufs neue. Ein himmlischer Geist mochte wohl die Orgel bewegen, und er ließ anfangs die sanften Pfeiflein herzbezwinglich klingen, eines süßer als das andere; er zog die lindesten Stimmen: den Vogelsang, das Nachtigallenzünglein, den Flötenschatten, den Harfenschmelz, die Windessüße, die Himmelsstimme und wie die holden Farben alle hießen, und hernach ließ er das Pfeifenwerk schwellen, daß die Heerpauken dröhnten und die allmächtigen Donnerstimmen grollten, bis unter der Kraft der Orgel der steinerne Dom wankte.

Sanktulus däuchte es, Gott zöge mit diesem Spiel einen schweren, wundervollen Prunkmantel an, und erkennend spie er den Kiesel aus und fiel stammelnd ein in die mächtige Preisung des Höchsten.

Fortan grünte der Heilige in der Tugend des Gesanges. Als Gottes fahrender Minnesänger verkündete er, daß sich der düstere Teufel nicht an ein singendes Herz wage, und er sang hell, was der Herr an Klang in seiner Brust erweckte, und aus den Höhen begleiteten ihn gedämpft des Himmels Streich- und Blasengel. Da folgte ihm die Menge und sang in den Hütten des Landes seine Lieder nach.

Doch bald merkte er, daß das Volk mehr dem Wohllaut seiner Kehle lauschte als dem Preis des Schöpfers, und in stiller Furcht, der Ruhm der Welt könne seine Seele Gott abspenstig machen, zog er sich plötzlich in eine Wildnis zurück, wo kein Zufall ihn zerstreute und er unbeirrt vom gemeinen Wandel seiner Heiligkeit frönen konnte. Indem er dort den Vögeln seine auferbaulichen Lieder vorpfiff, unterwies er sie, den Schöpfer nicht

nur mit ihrem einfältigen Gezwitscher, sondern auch mit geregelter Menschenkunst zu ehren, und binnen wenigen Monden musizierte alles, was gefiedert und geschnäbelt war, gar lobesam und gotterquicklich: die Raben und Dohlen übten das Pange lingua, die Elstern schwätzten das Vaterunser, Nachtigallen und Amseln sangen zwiespältig herztrauliche Marienlieder, und manches ungelehrte, zerzauste Vöglein kannte die Sequenzen und Jubilationen trefflicher denn ein wohlgeschorener Prälat.

Außer solch seliger Kunst aber schied sich Sanktulus von aller Erdenlust, die er betrüglich fand, und warf sein Gemüt auf Gott allein. Seinen Leib betrachtete er als ein fremdes, weltliches Ding, sündenentsprossen und sündenhingeneigt, er liebte ihn nicht und fügte ihm deshalb manche Qual zu. Er hieb sich eine Höhle in den Stein, säte Dörner darauf, daß sie ihm die Klause verwüchsen, und wohnte drin. Oft brachte er die Nacht unter einem Felsenriegel zu, dem scharfen Wind zugänglich und dem reißenden Getier, oder er legte sich in einen Bach schlafen, wo ihn die stoßenden Wellen immerfort bedrängten. Als Gott ihn bei solch hartem Wandel ertappte, litt er es nicht, daß seinem Taufkind allzuweh geschehe: er machte den Stein, darauf Sanktulus nächtens schlief, linder als Schwanenflaum, sänftigte die Nachtluft und sättigte die Bären anderwärts, daß sie nicht das Fleisch seines Heiligen begehrten, und staute den Bach an seinem Ursprung, daß er nicht in den Frieden des Schlummernden breche. Fernerhin ließ er, wo immer auch sein Günstling weilte, hübsches Wetter einfallen, und kümmerte sich väterlich, daß jenem die Heiligkeit seines Lebens manches Behagen bot und ihn nicht zu heftig beschwerte.

Die Landschaft, wo Sanktulus klausnerte, war mit gehöhlten und zackigen Felsen geziert und mit frohen Stauden und beson-

nenen Wäldern, mit Bächen voll regsam gekräuselter Wasser, mit stolzem Blumicht und frischem, schmiegsamem Gras. Allein er schritt in frommer Hochfahrt daran vorbei und verachtete die Dinge, er wehrte hastig mit der Hand ab, wenn ein Veilchenrüchlein seine Nase verführerisch heimsuchte oder der Glanz der Rosen sich über seinen Pfad goß.

Seinem Leib versagte er die Nahrung. Nur des Sonntags gönnte er sich rohe Waldkräuter und wilden Lattich und ähnliches bittere Gemüse, wie es in den Klüften wuchs. Doch Gott begnadete ihn, daß er irdischer Kost nicht bedurfte und also des Hungers nicht gewahr wurde. Auch anderlei Bequemlichkeit schanzte der gütige Herr ihm heimlich zu: wenn im Herbst Wiesen und Wasen gilbten, das Laub verrieselte und den Vögeln das Obdach genommen ward, enthob er den Einsiedel des beschwerlichen Winters, indem er ihn in seiner Höhle unmerklich einfrieren und im Spätmärz, wenn die Lüfte lieblich um die Knospen spielten, wieder auftauen ließ.

So verbrachte Sanktulus manches angenehme Jahr.

Einst träumte ihm, Gott sitze an seinem Lager und tupfe ihn mit dem Finger auf die Nase und zürnte: „Sanktule, Sanktule! Was verleugnest du meine liebe Schöpfung, die ich für dich ersonnen und mit Fleiß und gewaltiger Kunst ausgeschmücket?"

Der Heilige tat die Augen auf und schaute die sternenüberwölbte Erde mit ihren vollen Bäumen, stolzen Felsen und schimmernden Wassern wie einen reichen Lustsaal um sich. Darob ging es seine Seele wundersam an, und er verstand, daß es den Schöpfer herzlich vergrämen müsse, wenn man das Werk mißachte, woran er seit mehr denn fünftausend Jahren gewoben. Und als die neuerwachende Sonne das Land verklärte und Sanktulus sah, wie die tautrunkene Welt mit Köstlichkeiten

sonder Zahl und Namen erfüllt war, wandte er sich gerne diesen schönen Dingen zu und lernte, Gott zu ehren in der Fülle seines breiten Werkes.

Heiter lustwandelte er nun durch den Wald; die anwesenden, in Farben selig sich verströmenden Blüten, der Teppich des Maienmooses und die Tiere mit ihren fürwitzigen Augen und funkelnden Fellen und behenden Füßen ergötzten ihn; fröhlich empfing er die anschmeichelnde bergreine Luft. Und maßen ihm Gott das verzeihliche Verlangen nach Wechsel und in seiner unausschöpflichen Gunst zugleich Wunderkraft verliehen, zauberte sich Sanktulus in die Wildnis ein artiges, tausendbuntes Gärtlein mit reinlichen, glatten Wegen und silbernen, unablässig plätschernden Wasserkünsten, dies alles umhegt von einem stattlichen Zaun, auf daß der wonnige Duft der Blumen nicht darüber züngle und im Wind sich zerstreue. In dies Gärtlein bannte er sich einen vollen Herbst und kostete von der gedrängten Überlast der Äste und vergnügte sich an dem reifen Schillern der Rebe und löste sie und führte sie zum Munde. Er versuchte den wilden Honig, der aus den Felslöchern rann, und betete an einem versiegten Brunnen, bis dieser sich mit lauterem, kühlem Felsenwasser füllte, das allmählich golden wurde und sich in heunischen Wein verwandelte. Er trank, und es däuchte ihn ein gar erbauliches Getränk, darin Geigen klangen und Glocken läuteten. Als er seinen Durst genügend gebüßt hatte, zauberte er ein weiches Blumenländlein um sich und legte sich in wohliger, linder Trunkenheit darein. Aus dem Wald, von seinem Wunsch gerufen, kam ein Tisch, er lief auf seinen vier schlanken Beinen wie ein Reh und brachte auf dem Rücken einen Topf voll süßen Breies, und der Heilige schmauste und pries mit vollen Backen den göttlichen Gastgeb. Das Tischlein kam hochbeladen wieder und

Sanktulus aß Wildpret und zahmes Fleisch, Gebratenes und Gebackenes, wie es aufgetragen ward: Hirschziemer, Bärenschinken, Rehschlegel, Wildschweinskopf, Kastraunen und Kapaunen, gebackenen Hecht, Krapfen, Sulz und Mandelmilch. Das Tischlein kleckte ihm schier nimmer; brachte es ihm beispielsweise einen Krug Schopflocher Bier, so befahl er eine Rebhenne herbei, und die mußte ihm stracks ein paar Eierlein legen, die schlug er lachend auf und quirlte sie in das Bier, es zu kräftigen. Und um die lange brachgelegene Kraft des Gaumens an dem Süßesten recht oft erproben zu können, verwandelte er das Tor zu seiner Klause in eine schwere, trächtige Honigwabe.

So schwelgte er hinfürder in allem, was klang und glänzte und mundete; er ward ein Schlecker an Gottes Reichtum, und dabei gedieh sein Fleisch.

Die Jahre flatterten wie flinke Vögel vorüber.

Einst stieß Sanktulus auf eine verlassene, mit Dorn überwucherte Kirche. Ihr Tor war vermauert, doch war sie ob ihres Alters schadhaft, und man konnte durch das geborstene Mauerwerk hinein schlüpfen.

Vor überlanger Zeit hatte in diesem Gotteshaus ein tolles Grafenweib den Kaplan in Sünden umfangen. Ob des unerhörten Frevels kehrte sich die steinerne Gottesmutter am Altar an die Wand. Die Ergrimmte zu versöhnen, riß die entsetzte Gemeinde das Kirchlein um, und weil keine Menschenkraft die Heilige in ihre frühere Lage zurückzudrehen vermochte, bauten sie das Haus gegensätzlich gerichtet auf, also daß sie wieder zu den Betern hinabsah. Doch war ihr Antlitz so voll drohenden Ernstes geworden, daß kein Priester fürder ihr zu dienen wagte, und schließlich ließ man die Schreckliche vermauern.

In schier weltlicher Neugier schlof Sanktulus in das Gebäu.

Es hatte nur schmale Lichtschlitze, und so wob Zwielicht darin. Am Altar dämmerte die Frau, erhaben und häßlich aus Stein gehauen; mit ihrer gerunzelten Stirn, dem dräuenden Blick und dem gekniffenen Mund war sie greulich anzuschauen. Sanktulus lallte: „Mareie, du Sakristei des Geistes, bist mir gegrüßt!" Aber das Blut starrte ihm, denn das Bild wandte krachend das wilde Steinhaupt von ihm ab. Er taumelte hinaus.

Vor dem Kirchlein blühte eine Silberdistelheide, in deren Stacheln drückte er die Stirn und sann, womit er die Himmelsfrau empört habe, und wähnte, es sei darum, weil er der Welt sich allzu derb gefreuet. Und das betrübte ihn, und vor lauter Betrübnis schlief er ein.

Horngetöse weckte ihn. Ein Gewalthaufe ritt an, Leute in eisernen Kitteln, Stahl auf den Stangen, und Mord und Tod ihr Fahnenspruch. Sie zäumten die Gäule ab und ließen sie grasen. Dann nötigten sie den Mönch, ihre Beichte zu hören. Als er ganz wirr war von ihren schreienden Sünden, von Totschlag, Notnunft, Raub , Brand und gebrochenem Schwur, schleppten sie ihn in die Kirche, er solle sie segnen mit dem messingenen Monstränzel und sie mit Gottes Leichnam stillen, denn morgen wollten sie die Heerfahne entfalten und den Feind anfallen. Hinter dem Altar stöberten sie einen reichen, golddurchwirkten Meßmantel auf, den hatte einst jene verruchte Gräfin aus ihrem Leibkittel nähen lassen, daß er die Schulter des geistlichen Buhlen umflittere. Darein kleideten die losen Leute jetzt den Mönch.

Das Altarlicht flackerte. In dem verknauften, verworren gezierten Sakramentshäuslein glomm ein Kelch. Darein brach Sanktulus das Brot und wandelte es in Gott. Die Kriegshänse knieten auf den zersprungenen Altarstufen, und weil sie in den

wilden Schicksalsläuften das Kyrieleis vergessen hatten, brüllten sie ein rauhes Lied von den Recken Wittig und Hayme. Dann rissen sie die verstrüppten Rachen auf und lechzten nach dem Gut.

Indes einige der Blutbuben am Taufstein die Schwerter wetzten, mit groben Flüchen Gott und die Welt schändeten und einander die Krämpfe wünschten, speiste Sanktulus die Knieer, schaudernd vor den durchnarbten Bärten, den wölfisch klaffenden Zähnen und den würgenden Schlünden, die Gott verschlangen.

Plötzlich hielt er inne. Unter den Mannen kniete ein Weib, das Haar mit Gold und Gesteinen aufgetürmt, die Wange pfirsichblutfarben, den Busen offen. Die schwülen Augen brannten, die Lippen klafften begehrlich. Sanktulus roch ihren feinen Duft, und ihm war seltsam angst. Der Goldmantel glühte an seinem Leib; aller Frevel, der darein verwoben war, blühte flammenhaft aus und verwirrte und vergiftete sein Herz.

War das Weib ihm zu Füßen eine der anrüchigen Rosenbuschjungfrauen, wie sie mit den Heeren zogen? Oder war sie jene höllische Gräfin, war er selbst der Kaplan, der Untat vollendet im Raum, der geheiligt ist wie das Himmelreich selber? O, darum also hatte die steinerne Altarfrau, rückstarrend und vorauswissend, heute das grollende Antlitz von ihm gekehrt!

Sanktulus zischte die Dirne an: „Heb dich von hinnen! Dich speis ich nicht.“

„Warum nicht, Bruder Barfuß?“ Sie girrte wie eine Turteltaube.

„Weil du die Tochter Evas bist, die den Apfel vom gebannten Baum gefressen.“

Neben ihr lümmelte ein eherner Kerl, der glühte den Heiligen so toll an, als wollte er ihn verschlingen, und nestelte an seinem

Messer. „Willst du das Metzlein nicht speisen, du neidischer Mönch, so zerhau ich dich!“

Sanktulus bot ihr das Brot. Sie biß ihn in die Finger, daß sein Blut ihr die geschminkte Lippe wusch und nieder trof in den Kelch. Wahrhaftig, dieses Weib lüstete nicht nach Gottes Fleisch, sie gierte nach der Umschlingung und dem Sündenfall des Heiligen!

Wie vor einer Otter wich er zurück. Sie bleckte lachend die weißen Zähne, und die Hostie fiel ihr aus dem Mund. In jäher Wut schleuderte Sanktulus ihr den Kelch an die Stirn, und ehe die aufrasselnden Knechte den Mönch erschlagen konnten, war er durch den Mauerriß entronnen.

Er tauchte die Hände in einen kalten Bach, sie rein zu waschen von des Unweibes befleckendem Biß und das Blut zu kühlen, das siedend in seiner Ader schlug; er preßte die Fäuste in die Augen und konnte dennoch darin das Bild des Weibes nicht ertöten, vor dem ihm graute wie vor einem fremden, menschenfresserischen Tier.

Er sprach sich schuldig. Ein heißer Hunger nach Buße ergriff ihn.

Er suchte einen Schmied auf, der in der Einöde auf das Eisen schlug: er möge ihn an einen Felsen schmieden mit Ketten und Bändern. Der Rußige lauerte nach dem goldenen Meßmantel. „Nimm das verfluchte Kleid dafür!“ stöhnte Sanktulus.

Der Meister heftete ihn mit Hals und Hüften an einen steilen Stein, daß er dort stehe und sich nimmer rühren könne sein Lebtag, und hier weilte er nun verlassen, und wenn ihn nicht Gottes Rabe atzte, mußte er verschmachten.

In der Nähe erscholl der Mordlärm der Schlacht. Sanktu-

lus vernahm ihn nicht, er hatte sich in die Betrachtung des Wesens Gottes versenkt wie in einen Abgrund, um der törichten Tochter der Welt zu vergessen.

Doch die Stunde der Anfechtung kam.

Drunten am Steig ritt auf falbem Zelter Beiltrud, die Dirne, die mit dem Krieg reiste. Um ihren Leib glitzerte der frevle Goldmantel, ihre Zwielichtaugen funkelten. Ein Hund mit starkem Geripp umkreiste unruhig das Roß.

„Du Allermannsschätzlein," kreischte der Mönch, „womit hast du den Mantel bezahlt?!"

Sie sprang aus dem Sattel, klomm den Fels zu ihm empor, und während der Rüde drunten lechzend auffletschte, küßte sie den wehrlos Geschmiedeten und band ihm einen Ring ins Haar. In seiner Qual schrie der jungfräuliche Mann: „Zu Hilfe! Räuber!" Er hätte sich am liebsten in einen kochenden Kessel geschleudert, seinen Leib zu vernichten samt der Lust, die ihn marternd durchstach. Aber er stand gekettet an den Berg.

Sie bestieg wieder den Zelter, und seiner Ohnmacht spottend, lüpfte sie ihr Gewand und zeigte ihm das runde, alabasterne Knie.

Er schloß die Augen und zwang sich in seine fromme Betrachtung zurück. Aber der Teufel raunte ihm hämisch darein, und fern im Wald jauchzte sie, die ihm die Seele abgehext.

Ach, was gilt des welterfahrenen Mannes Weisheit gen die List der Frau?! Was alle Keuschheit des Heiligen gen die Lockung des Fleisches?! Sanktulus seufzte: „Heilig sein tut weh."

Wieder scholl Hufschlag und Gewieher. Ein Rittersmann sprengte heran, das Stachelrad an seiner Ferse trof von Roßblut. Er kam wohl aus der Schlacht.

„Du heller Narr da droben," schnaubte er, „ist hier eine Magd vorbei geritten, ein Blitzding wunderschwarz?"

„Nein!" schrie der Heilige.

Der Reiter trug einen harten Eisenhut und darauf einen Reigerbusch, ein Gewitter hing an seinen Brauen. Er zwirbelte sich den verwegenen Bart und jagte der Fährte des Weibes nach.

Den Mönch rüttelte ein Fieber, das eigene Herz zerbiß und zerkrallte er sich. Er fürchtete, des Ritters roter Renner sei schneller als Beiltrudens Tier und der dreiste Schelm hole sie ein und lege ihr Gewalt an. Sanktulus schaute in einem schwülen Bild ihren schlanken Leib gespannt wie die Brücke zur Seligkeit. Kein anderer sollte ihr nahen, nur er allein. Er wollte das Weib an sich zwingen, und wenn sie der fressende Aussatz selber wäre.

Ächzend hielt er sein Gebet wie eine Tartsche vor sich hin. Es schirmte nicht vor dem rasenden Traum. An den Stein schlug er die Schläfe, wild schnarchte er, er knirschte den Namen des Teufels, und in der zwiefachen Wut der Venusgier und der neidenden Eifersucht rang er wider seine Fessel. Gott ließ das Wunder zu, und das Eisen zerklirrte wie dünnes Glas.

Sanktulus sprang vom Fels hinab und keuchte gleich einem gehetzten Schelch dahin.

In einem Lindenwald sah er die beiden tanzen. Der Ritter trampelte plump um Beiltrud herum, den blutigen Zwiefäuster an der Lende. Sie stand in leuchtender Blöße auf dem hingebreiteten Prunkmantel, bog sich geschmeidig wie ein Salmling, und beschaute dabei ihr Antlitz in einem dreieckigen Spiegel. Ihr Haar rollte auf, der helfantbeinerne Kamm fiel ins Gras. Da griff ihr der Tänzer mit der gepanzerten Faust an die Brust und tat ihr weh, und dennoch krümmte sie sich in Lust zu ihm.

Der Mönch bedeckte sich die Augen, nicht zu schauen, wie der Ritter mit ihr in Unehren hauste. Aber ihm schwante, der reisige Mann müsse der Versucher selber sein, und es trieb ihn, dem Vermummten den Helm vom Haupt zu reißen, daß die fahle, gehörnte Satansstirn sich offenbare. Wahrlich, nicht die Seele des wetterwendischen Weibes neidete er ihm, nur um den Preis ihres Leibes wollte er streiten. Und so röchelte er kampflüstern auf und verriet sich.

„Potz Tod und kein End!" fluchte der Fremde, raffte flugs seine Armbrust auf und spannte sie gegen den Mönch, spannte sie überheftig, daß der Strang riß.

Schon frohlockte Sanktulus und dachte, des Bösen mit einem überraschenden Wunder zu obsiegen. Allein das Valandsweib hetzte ihren groben Hund auf, der im Moos gestreckt lag, sie wies auf den Mönch und kreischte: „Zerreiß ihn!:

Sanktulus wich vor dem schmählichen Abenteuer ins Dickicht zurück.

Ihm war, er habe aus einem sehr bitteren Brunnen getrunken. Ekel quoll ihm im Hals auf gen die falsche, unruhvolle Welt, deren hohle Lust er begehrt hatte. Er schlich gebeugt dahin, einen wüsten, bangen Ort zu finden, wo er ungestört an seiner Reue spinnen konnte, so lange ihn noch die Erde trug.

Doch was frommte ihm die Reue? Gott, der unbelügbar und unbestechlich ist, Gott, den keiner äffen kann, er weiß, wie die Versuchung seinen Günstling angegleißt und wie dieser so übel bestanden vor dem bübischen Weib. Gott wird des eiteln Spieles überdrüssig sein und der schwanken Seele vergessen. Sanktulus betrachtete sein Gewissen, und Zerknirschung überwältigte ihn. —

Noch manches Jahr wanderte er durchs Leben, gottlos, weltlos, wieder verstummt wie ehedem und ausgedörrt vom Elend,

daraus er nimmer die Arme aufhob zur himmlischen Güte, die er verscherzt wähnte für immer.

Als er einmal in sich selbst verloren über Land strich, hörte er von einem Donaukloster her die Nonnen traurig singen:

„Der Welten Trost ist arm und schal,
ich wollt, ich führ aus diesem Tal.“

Da sehnte er sich herzlich von der Erde fort, die aller Widerwärtigkeit und Anfechtung voll war, weltmüde faltete er die Hände, Gott möge ihn entlassen aus dem Leid. Und des erstandenen Heilands gedenkend, der tausend Meilen hoch in den Himmel gesprungen war, versuchte auch er einen Sprung, als wolle er kopfüber in den blauen Schlund über sich stürzen. Doch taumelnd sank er zurück. Wieder hüpfte er, und abermals stieß ihn Gott von sich.

Er trat auf eine anmutige Blume, als trete er damit alle Huld und Schönheit der Erde in den Grund, und weinte.

Das erbarmte den gnädigen Gott; er ging mit sich zu Rate und beschloß, das geliebte Taufkind nicht länger in Tränen und Kümmernis wandern zu lassen, und Sanktulus flog auf einmal steil und sanft von der Wiese auf.

Da erhob sich die niedergetretene Blume wieder und wiegte heiter ihr unschuldiges Haupt.

Der Heilige schwebte, und daß er enthaftet war aller Schwere des Staubes, mutete ihn schon wie Seligkeit an. Trunken von der Höhe weiteten sich seine Augen, die Grenzenlosigkeit entfaltete sich ihm. Nun rausche, du eitle Welt da unten!

Eine Lerche war das letzte Wesen, das ihn noch an die Erde gemahnte. Sie flatterte neben ihm himmelwärts und trillerte überaus lieblich, als wolle ihr das Herz zerspringen, und sang von Lust und Leid, die tief drunten ihre Heimstatt hatten.



Hans Wildermann
(1919)

Romantische Melodie
„Die Geistessucher im Lande der blauen Blume"
(Ölgemälde)



Hans Wildermann
(1921)

Ruhende Amazone mit Pferd
(Ölgemälde)

Was begehrte dieser Vogel? Sanktulus hatte mit ihm nichts zu schaffen: bald landete er droben.

Er stieg und stieg. Weißes Gewölk hüllte ihm die Tiefe. Er drang in den rollenden Ring des Himmels ein, und die Lerche mußte zurück bleiben im letzten irdischen Kreis, und dort hing sie und sang.

Der Heilige ahnte schon das Wettergeleucht der Ewigkeit. Ein Abgrund von überschwänglichem Licht umfing und durchleuchtete ihn, sein dumpfes Fleisch klärte sich zu geistigem Glanz. Von niegefühlter Süße ward seine Seele durchbohrt.

Aus dem Regenbogentor trat der Burgherr des Himmels, sternenatmend, die Sonne wie einen goldenen Reichsapfel in der Faust; umdrängt, umjauchzt von Erzengeln, ging er seinem Hätschelkind drei Schritte entgegen. Das unerhört selige Spiel der kreisenden Ewigkeit wob harfengleich und dennoch tausendmal schöner als höchste irdische Harfenpracht.

Drunten indes tönte noch leise die Lerche und stritt zag und wehmütig gen die himmlische Musik an.

Da ward dem Heiligen nach der Erde bang. Sein Auge kehrte sich ab von dem Strahlenwillkomm des Himmels, sein Ohr ertaubte dem gewaltigen Spiel der Ewigkeit: er hörte nur die Lerche aus der Tiefe erschütternd und verhallend rufen.

Und wundersam griff die Erde nach ihm empor. Sein Leib, der leichter gewesen als ein Strahl, ward schwer vor Erdenheimweh, der lächelnde Herrgott gewährte es, und Sanktulus sank leise aus dem kühlen, überklaren Geisterlicht nieder und zurück ins Leben.

Er kniete wieder auf der Au vor einer liebseligen Blume und küßte sie und küßte in ihr die holde, warme Erde.

Bühnennacht und Bühnenhaus.

Von Paul Marsop.

Ortrud und Telramund, zur Geisterstunde auf den Stufen des Münsters sitzend, schmieden ihren Racheplan. Im Orchester wühlt und windet sich ein schlangengleiches Motiv. Nichts in der Musik Wagners, das nicht mit Geste und Mimik zusammenzuwirken hätte. Wir sind also gespannt auf den Gesichtsausdruck der Zauberin, die ihren Gemahl trotz der Entscheidung durch das Gottesgericht wieder an sich kettet. Doch die beiden Gestalten verschwimmen in dickem Dämmer. — In der Hütte Hundings treten sich Siegmund und Sieglinde entgegen. Mit jeder musikalischen Phrase übereinstimmend, sie ausrundend, erläuternd sollen sich Beklemmung, Ahnung des Zusammengehörens, wachsende Leidenschaft in den Zügen Beider auf ähnliche Weise kundgeben und für die Wälsungenart zeugen. Doch am glimmenden Herdfeuer herrscht tiefe Finsternis wie in den hintersten Schlünden Nibelheims. — Leonore steigt mit Rocco in den Kerker hinab. Ist der kettenbelastete Gefangene Florestan? Was müßten wir nicht alles von den Mienen des heldenhaften Weibes ablesen! In jähem Wechsel: herzwürgendes Bangen, aufblitzende Hoffnung, Schauer des Todes, zielstarken, unbeugsamen Willen. Indessen kündet uns allein die Stimme, daß wir Fidelio vor uns haben; bestenfalls gewahrt das Auge eine verschwommene Körperform. — Die Liste ließe sich baß verlängern. Wir rufen mit dem Max des Freischütz: „O, dringt kein Strahl durch diese Nächte?“

An jedem Morgen nach einer Aufführung, in der die Zu-

schauer mit sotaner ägyptischer Plage der Finsternis geschlagen wurden, steht in der Zeitung zu lesen: „Es war wieder einmal zu dunkel auf der Szene!“ Und Beleuchtungsdirektor und Spielleiter erhalten ihr gerüttelt Maß Vorwürfe. Werden solche mit Recht erhoben? Nein – und ja.

Besuchen Opernkritiker, die nicht beruflich überbürdet sind und die Gefahr des Einseitigwerdens mit Grund scheuen, Schauspielvorstellungen, so haben sie über unzulängliche Ausleuchtung der Bühne selten oder nie zu klagen – sofern da nicht ausnahmsweise, wie während der Wiedergabe des „Sommernachtstraumes“, das Orchester auch bei offener Szene tätig ist. Nächtlicherweile versammeln sich im „Julius Cäsar“ die Verschworenen; mehr noch als die Worte des Brutus verdeutlicht mir sein Mienenspiel, welche Kämpfe in seinem Inneren vor sich gehen. Romeo im Schlafgemach Juliens: ich sehe den Blick, mit dem sie dem Liebsten verrät, was sie nicht ausspricht. Kurz gesagt: der Übeltäter, das Orchesterlicht, kann sich hier nicht unnütz machen. Hier gibt es nur kleinere Störungen, veranlaßt durch Reflexe, die bei aufgerafftem Vorhange von hellen lichteinsaugenden Partien im Zuschauerraume ausgehen. Hier macht man sich klar, daß die unter allen Umständen bis zu einem mäßigen Grad durchzuführende Auflichtung der Bühnennacht just so zu den unumstößlichen Theaterkonventionen gehört wie die nicht mit der Uhr in der Hand auszumessende Bühnenzeit, wie die gedrängte Bühnenhandlung und -Charakteristik, wie die Bühnensprache in verdichteter, oft rhythmisch gehobener Prosa, in Versen.

Anders liegen die Dinge in der Oper. Wer in einem unserer Theatersäle mit Rängen während einer Opernaufführung im Parkett, im Parterre stehend oder irgendwelchen Sitz im ersten,

zweiten, dritten, vierten Balkon einnehmend gegen die Bühne hin schaut, der erfreut sich zweier „Handlungen": der von den streichenden, blasenden, trommelnden Musizi samt dem sie mit allerhand Arm-, Kopfgymnastik und Rumpfbewegungen anfeuernden, beschwörenden, zurückhaltenden Kapellmeister dargestellten — und der sich auf der Szene abrollenden. Die erstere nimmt er unbehindert in ihrer Gänze auf. Die letztere tritt ihm, selbst wenn er den besten Platz inne hat, getrübt, entstellt, verwischt entgegen. Gründe: der vor der Szene mit ihrer stets wechselnden dem Verlaufe des Musikdramas angepaßten Beleuchtung sich einschiebende starke durch die Orchesterlampen erzeugte Lichtgürtel von konstanter Helligkeit. Und das Fehlen eines ausreichend breiten, die Bühne vom Zuschauerraum durchaus trennenden Architekturgliedes. (Hinter dem Vorhang eingebaute Rahmen bringen die Isolierung des Bühnenbildes nur sehr unvollkommen zuwege.) Proben nun Spielleiter und Beleuchter eine Nacht- oder Abendstimmung nicht bei voll angedrehten Orchesterlampen aus, so verdienen sie den Vorwurf der Gedankenlosigkeit. Jene Stimmung mag dann an sich recht hübsch abgetönt sein; tritt jedoch bei der Aufführung das Orchesterlicht hinzu, so entsteht ein schauerlicher Beleuchtungssalat. Hinter besagtem Orchester-Lichtgürtel erscheint die Bühne „zu dunkel". Zu München kann man die Prügelszene der „Meistersinger" im Nationaltheater (Rang- und Logenhaus) und im Prinzregenten-Theater (Amphitheater mit versenktem, lichtmäßig so gut wie neutralisierten Orchester) sehen. An dieser Stelle wirkt sie szenisch überzeugend, an jener wird sie zu einem verwaschenen Schattenspiel.

Wiederum im Zuschauersaale mit Rängen das Orchester durch Schalldeckel zu überwölben oder auch nur tief zu setzen

verbietet sich für einen Musiker, der Ohren hat, aus triftigen akustischen Gründen. Der meist überhohe Raum mit seinen vielen Einbuchtungen, Logenkäfigen, Verschlägen will den unverdeckten, hoch postierten Orchesterkörper; wenige Ausnahmen bestätigen die Regel. Der Typ dieses aus der Blütezeit des italienischen Barocks stammenden Festsaales wurde ausgebildet in Zeiten, wo zur Zerstreuung mächtiger, reicher Liebhaber und ihres Gefolges hauptsächlich steife Arienparaden und Prunkballette vor hell erleuchtetem Zuschauerraum in Szene gingen. Heute haben wir es mit völlig andersgearteten Kunstwerken zu tun: mit den Schöpfungen Shakespeares und Kleists, Schillers, Grillparzers und Hebbels, Webers und Wagners. Insgleichen änderten sich in allem und jedem Schulung und Vortrag der Schauspieler und Sänger wie auch die szenischen Darstellungsmittel. Aber das wälsche Opernhaus blieb im Wesentlichen unverändert und beherbergt vielenorts ganz Disparates: schwerwuchtende, weitausladende Tragödie und zierliche Komödie, gesprochenes, gesungenes, getanztes Stück. In diesem Hause sind Beleuchtungs- und andere Unstimmigkeiten nur teilweise auszugleichen; in ihm werden auch die begabtesten und fortschrittsfreudigsten, fleißigsten und achtsamsten Szeniker über Halbheiten nicht hinauskommen!

Der Mensch ist und bleibt zu drei Vierteln Gewohnheitsgeschöpf und vollends, was das Bühnenwesen anlangt, potenzierter Chinese. Zwischen Rhein und Weichsel wurde die Republik ausgerufen — es bleibe dahingestellt, ob die im staatsklug geborenen Engländer während dreihundertjähriger innerer Wirren und Abklärungen langsam erstarkte Fähigkeit, sich allerwegen mit Selbstverwaltung fortzuhelfen, dem von Natur unpolitischen und eigenbrötlerischen Deutschen binnen

zwölf Stunden zuwachsen konnte. Unsere Könige und Herzöge sind also aufs Altenteil (oder auf Wartegeld) gesetzt; aber die – von nicht wenigen städtischen Verwaltungen übernommene – nachgerade rostzerfressene Maschinerie des „Hoftheaters", des Luxustheaters klappert keuchend und kreischend unentwegt weiter. Wir, die mit Bedacht Fortschreitenden, müssen den radikalen Umstürzlern sagen, daß die als höfische Belustigung aus Welschland auf germanischen Boden verpflanzte Oper, möge sie nur immer einen Mozart, einen Weber, einen Wagner gezeitigt haben, von Vernunftwegen nicht Alltagsspeise sein könne, sondern als Ausnahmegenuß dargeboten werden sollte. Daß es der Gipfel volksfeindlicher, hochkapitalistischer Politik sei, eine „Jahresoper" durchzufüttern mit sehr ansehnlichen Beiträgen aus staatlichen und städtischen Kassen, in die doch auch die Steuergelder des heute vom Theaterbesuch so gut wie ausgeschlossenen verarmten Mittelständlers, beziehentlich des Kleinrentners fließen. Daß es sich mit demokratischer Weltanschauung schlechterdings nicht vertrage, wenn von fünfzehnhundert zahlenden Theaterbesuchern bestenfalls fünfhundert Wort, Bild, Gesang unter leidlich günstigen Aufnahmebedingungen zu erfassen vermögen. (Man stelle sich ein Gemäldemuseum vor, in dem zahlreiche Tafeln durch darüber gespannte Tücher zu einem Fünftel, einem Drittel, ja zur Hälfte verdeckt wären.)

Für die undurchdringliche Bühnennacht, in der nicht nur alle Katzen sondern auch die schönsten Kunstwerke vergrauen, sind letzten Endes die hohen Obrigkeiten, jetzt also die Neu-Regierenden, verantwortlich. Sie müssen vorerst ihren Intellekt für kulturelle Notwendigkeiten genugsam schärfen, sodann mit Morschem, Überlebtem gründlich aufräumen und, wo es Not tut, Neues schaffen. Über schwammig gewordenen, über

vielfach zerpulverten Fundamenten sind keine halt- und bewohnbaren Häuser zu errichten. Für eine sinnvolle deutsche Theaterpflege, die wir in einem kalten, sonnenarmen, von der Natur auf weite Strecken hin kärglich bedachten Lande doppelt nötig haben, ist allererste, allerwichtigste Voraussetzung ein schlichtes, deutsches, zweckentsprechendes, in wahrhaft demokratischem Geiste ersonnenes und ausgeführtes Theaterhaus. Erst in diesem könnten wir Schiller und Kleist, Weber und Wagner mit vollem Nutzen für die Allgemeinheit genug tun. Erst in ihm wird sich alles, was bei uns seit einem halben Jahrhundert mit beachtenswerten, aber in ihrer Auswirkung gehemmten Teillösungen auf den Gebieten stilreinen Vortrags, klarer, bedeutsamer räumlicher Gliederung und hinlänglicher, stets aufs Dichterisch-Musikalische gestimmter Ausleuchtung der Szene gewonnen wurde, zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen lassen.

Nachtmusikanten.

Hier sind wir arme Narrn
Auf Plätzen und auf Gassen,
Und tun die ganze Nacht
Mit unsrer Musik passen.

Es gibt uns keine Ruhe
Die starke Liebesmacht,
Wir stehen mit dem Bogen
Erfroren auf der Wacht.

Sobald der helle Tag
Sich nur beginnt zu neigen,
Gleich stimmen wir die Laut',
Die Harfen und die Geigen.

Mit diesen laufen wir
Zu mancher Schönen Haus
Und legen unsern Kram,
Papier und Noten aus.

Der erste gibt den Takt,
Der andre bläst die Flöten,
Der dritte schlägt die Pauk',
Der viert stößt die Trompeten.

Ein andrer aber spielt
Theorb und Galischan
Mit gar besondern Fleiß,
So gut er immer kann.

Und also treiben wir's
Oft durch die lange Nacht,
Daß selbst die ganze Welt
Ob unsrer Narrheit lacht.

Ach, schönste Phillis, hör'
Doch unser Musizieren
Und laß uns eine Nacht
In deinem Schoß pausieren.

(Narren-Meß von Abraham a St. Clara, Wien 1751.)

ORPHIKA

EINE APOLLINISCHE TRANSFORMATION IN ZEHN ZEICHNUNGEN VON HANS WILDERMANN

MIT EINEM BRIEF DES KÜNSTLERS

VORBEMERKUNG DES HERAUSGEBERS

Über die Orphika zu schreiben konnte ich den Künstler nicht veranlassen, ohne dabei seiner Abneigung zu gedenken, über Werke der bildenden Kunst sich erklärend zu äussern. Im folgenden aber sei ein Brief an einen seiner Freunde wiedergegeben, der dem Wunsche entgegen kommen mag, über den künstlerischen Hintergrund der Orphika ein Bild zu erhalten. Gustav Bosse.

I

Mein lieber Freund! Wenn ein Wunsch je mit besonderer Wärme, auf eine so liebenswürdig zwingende Art Erfüllung abwartend, vorgebracht wurde, so war es der Ihre, etwas über die Orphika zu erfahren. Wie sehr Sie mich damit in Verlegenheit setzen, scheinen Sie zu ahnen; denn nun habe ich Ihre Bitte zwei Jahre in Händen und in all der Zeit blieben Sie mir treu, ohne zu murren, dass ich kein Wörtchen der Erwiderung für Sie hatte. Auch scheinen Sie gewusst zu haben, dass ich immer wieder daran denken müsse, mich zu äussern, wenn erst der genügende Abstand vom vollendeten Werk erreicht sei. Ob dies nun heute die rechte Stunde sei, wage ich nicht zu sagen. Aber ich fühle mich mal wieder „bei den Ärmeln gezupft“ — — — Sie wissen, was das bedeutet; schreibe also, so gut ich kann und nehmen Sie damit vorlieb. Mehr als Andeutung kann es nicht sein. Dazu sind diese Dinge zu zart. Und wenn man solch luftig-


1920

II

geisterhaftes Gewebe erfassen will mit aller Gründlichkeit und Logik, dann ist es verflogen, wie das Abendrot vor den Nebeln des tiefen Horizontes.

Eigentlich sollte ein Hinweis genügen, wie ihn einst ein, allerdings Grosser, einem Fragenden gab, was es für eine Bewandtnis habe mit den „Müttern“ im Faust. Sie kennen die Antwort: Der Name Plato und alles andere sei sein Werk. In aller Bescheidenheit darf hier gesagt werden, auch ich hatte nicht viel mehr, als den klingenden Namen des Orpheus und alles andere kam — von den Göttern. Wie ist es mir eine Freude, dass Sie alle Blätter an die Wand geheftet und immerfort gleichzeitig betrachtet haben. Gleichsam, so schrieben Sie, „immer wie im Kreise, aber dabei dann doch spiralig aufsteigend“. Damit haben Sie freilich schon etwas mehr getan, als bloss „gesehen“. Sie haben durch diese Betrachtungsweise das Wichtigste in Ihnen wachgerufen, was die Blätter



III

wachrufen sollten: das tönende Element, aus-klingend von einer harmonischen Kurve. Das ist das erste Erkennungszeichen der Nähe des Orpheus. (Orpheus leitet des Weltalls harmonische Bahnen.) Und nun, so berichten Sie weiter, hat dieses harmonische Gefühl in Ihnen eine Wärmeempfindung in der Gegend des Keilbeins, also zwischen den Augen, hinter der Stirnmitte, erzeugt. Ja, das war die Liebe des Gottes und schon nicht mehr mein Werk: Apollos Segen! Apollo — die Sonne! „Die Sonne als Herd und Auge der Welt, strahlt nicht nur das Licht in die ganze Welt aus, sondern es sammeln sich in ihr auch alle Ausflüsse der Welt. Mit dem Rechte des Königs bezieht sie wundervoll liebliche Zusammenklänge. Hier strömen alle Besonderheiten der Bewegung gleichsam in einem Urklang zusammen —" Ihr sehendes und hörendes Leben, mein Freund, strahlte hin und wider: Vom Auge zur Sonne, von der Sonne zurück ins Auge.



IV

Erinnern Sie sich des platonischen Weltweisen Lobgesang: des Liedes an die Sonne. Viele ehrwürdige Geheimnisse umschliesst es und durch die seltsame Anrufung „höre“ weist er darauf hin. „Der Gott, der seine Gezelte auf die Sonne verlegt hatte, sprach zu ihm“. Proklus, so heisst der Psalmist, singt von diesem mächtigsten der Gestirne „Von oben her ergiesst sich / in mächtigen Strömen / Wohlklangszauber“ und von Phoebus, dem vom Sonnengeschlechte entstammenden Gotte, wie er „wundervoll schlägt die Leier / und so die mächtige Woge / Bringt zur Ruhe im Schwall / des weithin rauschenden Weltmeeres.“ Des Phoebus Chöre „schwellen zum Feiergesang / Der mit Unschuld tönender / Schwingung füllt die Weiten der Welt.“ Die Stunde des Apollo und der Orphische Nachtgesang. Zur Ruhe gebracht ist das Tier im Menschen beim „Tönen des rauschenden Weltmeeres“, erfüllt ist er „von Unschuld“ mit dem Er-



V

klingen „tönender Schwingung“. Pan, der Tiermensch, muss erst sterben, wenn die Ausschau frei werden soll auf die Ewigkeit des weithin rauschenden Weltmeers, die Seele erfüllt werden soll von dem Götterziele der Innewerdung eines monotheistischen Bewusstseins. Aber die Dienerinnen des kommenden Gottes, des exoterischen Polytheismus König, Dionysos, die Mänaden vollziehen ihres Gebieters Befehl, den Repräsentanten solch hohen Bewusstseins „Orpheus“ zu töten. Das Haupt des Göttlichen reissen sie ab und werfen es in den Strom — (ein vorchristlicher Opfertod um der Liebe willen). So sinkt „das Bewusstsein“ hinab in die Dunkelheiten der Unterwelt. Orpheus lebt nun fort in doppelter Gestalt: als dumpfe Sehnsucht, in den von Dionysos beherrschten Seelen; als auf die Befreiung wartender Gott, in der Unterwelt. Die Sehnsucht errichtet die Weihestätten der Pythagoräer und diese begründeten den Weihedienst,



VI

„die pythagoräische Orphika". Ein Sühnekult als Vorbereitung auf das Leben nach dem Tode: des wiedererlangten Bewusstseins. Die orphische Lebensweise hatte einen priesterlichen Charakter und die ἱερὸς λόγος, die heilige Sage, lag diesem Weihedienst zu Grunde. War den Pythagoräern noch die mystisch-weltabgeschlossene Versenkung Bedingung, vorzudringen zum Erleben des verloren gegangenen höheren Bewusstseins, so wurde das Zentralereignis der Weltgeschichte der Wiederbefreier für die allgemeine Menschheit: „Die Höllenfahrt" schliesst die Pforten der Unterwelt auf und hervorquillt die Morgenröte eines neuen Tages: Die Wiedergeburt des tönenden Bewusstseins. Das aber ist das ewigkeitsgewisse „ICH BIN"! Wieder ein „Sonnenaufgang", wieder ein lichthörender Mensch; getragen von dieser einzigen Gewissheit die grundlos-ewige Seinsempfindung, ich bin — — —! Im Urbeginn war dies Wort, (dies dröh-



VII

nende ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος) das „Johannes auf Pathmos“ hörte — tönend wie die Ruhe des „weithin rauschenden Weltmeers“. Durch die Überwindung des Dunkels (des unterbewusst-widerstreitenden Dionysos) erringen die wandernden „Percevale“ die Ritterschaft eines besonderen Bewusstseinszustandes, die Sphäre des tönenden Lichtes. Zu teil wird ihnen die Kommunion des lebenden Lichtes, dargereicht in der kosmischen Hostie. Und endlich neigen sich „Johann Sebastian Bach“ die Boten des Gottes Apollo und — des neuen Apollo. Mit den reinen Händen seines übermenschlichen Empfindens trägt er zur Erde nieder die uralt heiligen Klänge, die unerhörten Fugen, ahnen lassend das weise Fügen des Gottes im All, des transformierten „Apollo-Christus“, vom dem uns die ewige Orphika kündet. — —

Lieber Freund, es hätte das Ganze auch ein Sonnengesang genannt werden können; denn um die Sonne dreht



VIII

es sich ja, wie Sie sehen. Die Schauenden von Delphi erblickten Apollo thronend in der Sonne, die Gläubigen von Golgatha Christus aus der Sonne hervortreten. Das ist nur die Verwandlung desselben kosmischen Gotteserlebnisses, des tief erhörbaren Sphärenliedes der Sonne — „der Brudersphären Wettgesang!“ Ein ewiges Lied der Weltenliebe des Namenvoll-Namenlosen — —
Ob der Tempel des Vorhangs zerreisst, die Erde orkanisch zerbirst, die Tempel stürzen und der Parnass erbebt, die Hand des transformierten Apollo bleibt Strahlen spendend, ob sie gleich die Blutmale des Kreuzestodes noch trägt. In Bach wirkt nicht der Bewusstseinraubende Dionysos, der trunkenmachende, aus ihm spricht die apollinische Sonnensprache des verwandelten Gottes. Bach ist der grösste Träger eines christlich orphischen Gedankens; ein einziger nicht Leidenschaft bedrückter Schöpfer aus dem Meere der Urmelodien der Sphären.



IX

Gewiss, ich weiss! es ist eine eigene Sache um dies „Tönen der Sphären", „der Sphärenharmonien" u. s. w. Schöne Worte dem einen, leere Phrasen dem anderen. Gewissheit nur denen, die Apollo mehr lieben als Dionysos. Kein Pythagoras, kein Kepler, kein Goethe wird die der Hellhörigkeit zuführen, die nicht aufzuhorchen vermögen auf die Stimme dessen — der sie am Ärmel zupft. Sie lächeln! und wir verstehen uns: „Wir wollen nichts „beweisen", ich will nicht sagen, „meine Arbeit bedeutet dies", ich will sagen „sie ist von diesem"." Weil ich „es" verspürte und weil es sich in den Bildern sichtbar wiederspiegelte, das sei dem, der will, Beweis genug. Was ich hier niederschrieb für Sie, mein Freund, ist nichts als ein unbeholfener Hinweis auf parallele Dinge, die in unendlich grösserer Vollkommenheit, als es meine Arbeit vermag, die existente Orphika beweisen. Aber alles das ist nicht nötig zum Verständnis meiner



X

Blätter. („Verstanden“-werden sollen sie ja eigentlich überhaupt nicht, erfühlt und noch mehr erhört.) Wenn irgendwie so etwas wie ein programmatischer Wille, (nachdem erst das Bilderlebnis im Keime stattgefunden) hinter dieser Arbeit zu suchen wäre, so ist es der, der allerdings nicht nur hinter dieser steht, sondern hinter der meines ganzen Strebens: Durch die hier sichtbar werdende Art, wie das Griechentum zu einem neuzeitlichen Renaissance-Erlebnis zu werden vermag, will ich hinweisen auf die Kopula der Zeiten, hinweisen auf das grosse einheitliche Zentralorgan der Menschheit, als dem Organ, in dem alle Lebewesen von Urbeginn zu Urbeginn der Erdentwicklung zusammenströmen. Mögen die Götternamen wechseln, wie die Gezeiten des Jahres, mögen sie völlig verschwinden, wie verloren im tiefsten Dunkel; das urewig gewaltige Gestirn, die blendende Majestät der Sonne bleibt! Die Sonne Homers,



sie leuchtet auch uns. Apollo oder Christus, Heiden oder Christen —. Rache und Hass können Völker zerklüften und verwirrend trennen. Im Hinblick auf diesen einzigen Punkt müssen sich alle wieder zusammenfinden.

Menschheit und Tierheit, alles, alles muss sich zusammenfinden, wird zusammenfliessen in dem liebespendenden Licht der Sonne.

Nehmen Sie das hier Gesagte als das schwache Gestammel eines in Worten Unerfahrenen. So wie ich es „verstand", habe ich es ja als bildender Künstler nicht in Worten, sondern in Bildern ausdrücken wollen. Diese also sind das eigentliche und letzte „Wort" was ich über das Orphikaerlebnis zu sprechen habe.

Nun wäre es mein Wunsch, dass noch einige Menschen so viel Liebe aufzubringen im Stande wären bei der Betrachtung des Cyklus, wie Sie. Mit besonderem Dank für Ihre Zuneigung immer der

Ihre

Hans Wildermann.

Aus Sebastian Bachs Lehrjahren.

Von Karl Söhle.

Sebastian Bachs Vorfahren wirkten bekanntlich durch ganz Thüringen teils als Kantoren und Organisten, teils als Kunstpfeifer, sie besorgten „mit Treue, Fleiß und Unverdrossenheit" die gesamte Musik — die geistliche wie auch die weltliche. Man nannte deswegen in Thüringen die Musikanten kurzweg „die Bache", auch später noch, nach alter Gewohnheit, als das Geschlecht der Bache bereits ausgestorben war. Sie waren da so ziemlich die musikalischen Alleinherrscher, bis in der fünften Generation mit den Söhnen ihres großen Johann Sebastian das Geschlecht eingentümlich schnell zu erlöschen begann, und zwar durch Inzucht, wie man wohl annehmen kann. Aus überstarkem Familiensinn heirateten sie vielfach untereinander. Das war ja oft so in den großen Künstlerfamilien. Schon wegen der Kunstgeheimnisse, in jener abergläubischen Zeit. Die wurden als Erbgut ängstlich behütet und blieben in der Familie. So auch Sebastian Bach, er heiratete in seinem einundzwanzigsten Jahre — die Bache heirateten alle möglichst zeitig —, und zwar seine Base Maria Barbara, eine Tochter des wohlehrenfesten und kunstberühmten Johann Michael Bach in Gehren. In Arnstadt erhielt Sebastian Bach, wie bekannt, sein erstes Organistenamt. Hier entwickelte sich sein Genie im Sturm, hier vollendeten sich seine Lehrjahre und es beginnt mit seiner Berufung an die St. Blasiuskirche in Mühlhausen im Jahre 1707 seine Meisterzeit. In Arnstadt, Erfurt und Eisenach, den alten Stammsitzen ihres Geschlechtes, hielten die Bache,

wie historisch erwiesen, alljährlich regelmäßig ihre Familientage ab und in sogenannten Quodlibets hatten sie dabei auch ihre musikalischen Späße.

Also in Arnstadt diesmal, in der „Güldenen Henne", einem dortigen alten Wirtshaus, das noch heute besteht. Die Bache kommen hier zusammen zum Familientag, alle die wohlqualifizierten Bachischen Kunstpfeifer, Kantoren und Organisten, so das Artifizium wohlverstehen, musicam theoreticam und practicam, ingleichen auch poeticam, unterwiesen und geübt auf vielen Instrumenten, so pneumaticis wie pulsatilibus.

Die große Tagung soll beginnen. Freuen alle Bache zuvörderst sich des Wiedersehens, sie schwenken lustig den Dreispitz und das blanke hispanische Rohr, sie schütteln sich untereinander die Hände, klopfen sich auf die Schultern. Die Herren Kantoren und Organisten. Gestandene Leute, honette, gravitätische, säuberlich rasierte Herren, in grünen, grauen und blauen langen Galaröcken mit weitabstehenden Schößen, und mit großen Talerknöpfen sind sie dicht besetzt, und breitbordierte große Taschen klaffen an den Flanken. Einzelne tragen stattliche Mäntel hispanischen Schnittes zurückgeschlagen um die Schultern. An den Schuhen blinken metallene Schnallen. Und siehe auch die Kunstpfeifer, auch die haben allesamt das echte Bachische Familiengesicht. Ernst und schalkhaft zugleich blicken die Augen unter starken, geschwungenen Brauen hervor, so echte thüringische Augen, eigen hell und glänzig. Etwas aufgeworfene, weiche, gutmütige Lippen, knochige deutsche Rassenasen voll Kursbewußtseins, bäuerlich breite und fleischige, wettergebräunte Wangen. Alle Arten Bache. Alte, in Ehren ergraute Meister, flotte Gesellen und schon gewachsene Musici, bis hinunter zu den kleinsten Lehrlingen. Letztere tragen die

Instrumente an Riemen überm Rücken. Streichende und blasende Instrumente und Schlagzeug, und die jüngsten schleppen die schwersten, wie's noch heute so der Brauch in der Musikantenzunft. Lange und dünnröhrige Trompeten, wunderlich gewundene Hörner und Trombonen blitzen in der Sonne, Fagotte, spitzige Oboen, Quer- und Schnabelflöten und plumpe Zinken und Gamben, Violinen und Violen. Sie sind gekommen aus allen Gauen des Thüringer Landes. Die Eisenacher Bache. Voran der wohlehrenfeste und kunstberühmte Herr Johann Bernhard. Die Erfurtschen. Herr Thomas mit seiner vollzähligen Rats-Kompagnie. Und der bereits hochbetagte Herr Ägidius Bach, der St. Michaeliskirchen kunstberühmter Organist. Und Samuel Anton, bei der Kaufmannskirchen. Ferner die Gothaischen. Der Johann Kaspar vom Turm und der Herr Johann Laurentius von der Schloßkirchen. Auch der kränkliche Johann Elias von Meiningen hat die weite Reise nicht gescheut, imgleichen der Universitätsorganist von Jena, der fürnehme, kunsterfahrene und gelahrte Herr Nikolaus Ephraim. Da sieh, und von Weimar Seiner Herzoglichen Durchlaucht privilegierter Hof- und Heertrompeter und Kammerfourier, der Herr Andreas, mit seinem langen Pallasch und seinen silbernen Tressen.

Man spricht sich aus über die mancherlei Veränderungen in der Familie. Über die Geburten und Todesfälle, die Hochzeiten und Kindstaufen. Was das letzte Jahr in Freud und Leid alles so mit sich gebracht hat. Die unterschiedlichen Heimsuchungen, so der allmächtige und gerechte Gott ultimo Anno über die Bache verhängt hat: Feuer- und Wassersnöte und Gebresten des Leibes und der Seele, und wie immerdar, wenn die Not am größten, unter des Höchsten Schutz sich wunderbarlich alles wieder ins

Gleiche gerichtet habe, schier unter sichtbarlichen göttlichen Gnadenflügeln. Imgleichen auch von den mancherlei Meriten ist des ferneren die Rede, so der eine und andere sich erworben. Von den Freuden und Ehren, womit der allgütige Gott die Bache beglückt hat. Sonderlich auch von den lieben Kindern hat man viel sich zu erzählen. Wie sie doch haben allesamt guten Profektus, wesmaßen sie auch durch Fleiß und stetiges Exerzitium perfekte und genugsam qualifizierte, rechte Bachische Musici zu werden versprechen, ihrer Vorweser würdig. Über das Artifizium im allgemeinen und über das Amt im besonderen, mit allem Drum und Dran, mit allen Rosen und Dornen — vielen Dornen, darüber wird ein langes diskutiert, justifiziert, klausuliert, purifiziert und resolviert. Das Salarium, die Sportuln und Akzidentien — sehr wichtig! Die Veränderungen in den Ämtern! Wie viele Bache valediziert und emeritiert worden sind. Auch darüber gibt's mancherlei zu vermelden. Item über die Nachfolgerschaften und neuen Bestallungen. Über Purifikation von untüchtigen Subjekten wird verhandelt. Etliche unzufriedene und meutemacherische Kunstpfeifergesellen werden vorgenommen, scharf, in aller Strenge, von den Senioren und Sprechmannen, sie müssen vortreten und sie werden admoniert, daß sie sich künftighin wohl zu komportieren hätten, sub poena relegationis. Etliche wohlmeritierte dagegen — ja, die werden feierlich belobt, coram publico, in wohlüberlegten Orationen. Ihnen wird zugesichert, man wolle sie in all ihren Affären soutenieren und befördern allezeit. Ein fataler Ehestreit wird noch gütlich beigelegt, etlichen desperaten Streithähnen, Trinkern und Schuldenmachern wird scharf ins Gewissen geredet, und zuletzt wird von Herrn Thomas selber von der Erfurter Ratskompagnie auf einem zinnernen Teller für zwei

unschuldig Verarmte reihherum gesammelt, um ihnen wieder aufzuhelfen in christlicher Nächstenliebe, und damit findet die große Tagung endlich ihren Abschluß.

Juchhe, und nun aber kommt das Fäßlein! Von dem langen Gerede — männiglich hat rechtschaffen Durst davon bekommen. Na und oho: Cantores amant humores! Die Kantoren und Organisten trinken aus schönen steingutenen Handkrügen, aus Bunslauern, aus Delftern, bemalt mit bunten Bildchen und schalkigen Sprücheln, und aus blauen Kurfürstenkrügen. Den jüngeren Kunstpfeifern dagegen hat er Zinnkrüge vorgesetzt, der Hennenwirt, fürsichtiger Maßen.

Zuguterletzt aber wartet Johann Sebastian, der jüngste und annoch unbeweibte Organist unter denen Bachen, seinen lieben Vettern und Verwandten auf in seiner neuen Kirchen, mit dem üblichen Concerto figural und vocal. Auch die Gehrener Base ist mit zugegen, die Maria Barbara Bachin, und die aber hat's ihm angetan, dem jüngsten und annoch unbeweibten Organisten unter denen Bachen.

Als sie allesamt in Frieden verdaut haben — sie aßen natürlich thüringschen Topfbraten mit Klößen —, als die Mittagshitze vorüber ist und die Strahlen Phöbi schräger fallen, allda begeben sich die Bache in die Neue Kirche. Majestätisches Orgelbrausen schallt ihnen schon von weitem entgegen. Der jüngste und annoch unbeweibte Organist unter denen Bachen, der empfängt seine lieben Vettern und Verwandten mit einem pompösen Preludio. Geräuschlos nimmt alles im weiten, kühlen Schiffe Platz. Und als der Spieler auspräludiert hat, flugs tritt eine liebliche Mädchengestalt an die Brüstung des Chores, und alsbald ordnen sich, ihre Notenblätter entfaltend, zween kleine Frauen- und Knabenchöre zu beiden Seiten der Sängerin. Un-

verzagt stimmt Maria Barbara Bachin ihre große Ariam an: „Der Mirjam und ihrer Weiber Te Deum laudamus über den ins Meer gestürzten Pharao".

Schier nicht zu Atem läßt der Feuerkopf da oben an der Orgel seine Zuhörer kommen. Eine große und kunstvolle Choralphantasie spielt er darauf und alles macht unten darob verblüffte Augen, krault sich die Backen und sieht vielsagend sich an.

Endlich verstummt das Gemurmel unten, man setzt sich wieder nieder in die weißgestrichenen Gestühlte, man richtet die Ohren und merkt auf. Der da oben aber winkt heimlich das Bäsle an sich heran und er flüstert ihr zu: „Topp! Itzund zeig' ich ihnen auch noch, daß ich auch allbereits im Fugenschreiben einer bin! Meine erste, große, richtige Fuga – die C-moll, so ich ohnlängst verfertigt hab' auf Oculi in den Fasten, mögen die sie noch hören, zum guten Abschluß." Und er beginnt getrosten Mutes, er ist leidenschaftlich dabei, und mit besonders großem Fuoco aber greift er allemal in die Tasten und tritt er in die Pedale, wenn sein Auge heimlich nach dem Bäsle sich wendet: das ist dicht bei ihm an der Orgelbank stehen geblieben, das schaut bewundernd ihn an. Unten in den Gestühlten jedoch – eine ehrsame Perücke nach der andern fängt alldorten an zu wackeln, bedenklich und kritisch, leider, gottleider. Erst leise, zaudernd, stärker und immer stärker jedoch von Takt zu Takt.

„Wie, was, ist das eine Art, den Führer zu beantworten?"

„Ei, schau, der da oben, was der sich dünkt! Die Reguln, die Reguln!"

„Viel zu erdüftelt das! Nach'm Pachelbel soll er im Fugenschreiben besser sich richten!"

„Nicht gar so ungestüm! Maß halten!"

Andere wieder machen hohe Augenbrauen, sie schrumpeln die

Stirnen und raunen mit vieler Wichtigkeit sich zu: „Wo er's nur herhaben mag? Schier erschröcklich wilde Phantasia, mein's, mein's, je, wo will das hinaus!"

Als der Spieler geendet hat und stolz und gespannt hinunterlugt in die Gestühlte, da erschrickt er nicht wenig ob der vielen wackelnden Perücken, ob der vielen langen Bähgesichter da unten.

Man bricht auf, die Kirche leert sich schnell. Tief gesenkten Hauptes ob der unerwarteten, groben Enttäuschung, dumpf vor sich hinbrütend, bleibt Johann Sebastian einsam auf seiner Orgelbank hocken.

Das Bäsle, das so brav eben gesungen hat — noch lange macht Maria Barbara sich zu tun oben, ehe sie geht. Ihr gefiel's. Und wie! Hat ehebevor nimmer eine Fuga ihr so wohlgefallen. Gern hätte sie's dem Freunde auch gesagt und wohl in tausend Worten, — doch —.

Da, Schritte stapfen heran, und auf die Schulter klopft plötzlich dem Verzagten jemand, von hinten: Meister Johann Laurentius, der Herr Oheim:

„Hm, hm, — jedennoch, kannst dich mit deinem Opus wohl hören lassen. Gute Invention muß als vorhanden erachten. Hm, auch der ungebärdigste Most kreißet sich aus, mit der Zeit. Doch gemach, mein Guter, nichts erzwingen wollen in artibus! Wer die Nase zu hart schneuzet, zwingt Blut heraus, spricht der weise König Salomo. Es wohnen hinter denen Bergen auch Leute. Hör' mich an, ich habe dir etwas zu sagen. Sonderlich von einem allerprinzipalsten Meister könntest du wohl noch ein Erkleckliches lernen. Ich meine, von Herrn Dietrich Buxtehude. Der hauset in Lübeck, in der großen Hansestadt haußen am Wasser, und an St. Marien ist er alldorten bestallet. Starke Tokkaten, Ciaconen, Passacaglien, Präludien, Fugen hab' ich

ihn da hören fürtragen, mit krausigen, wilden Passaggien, gleich hurtig manualiter wie auch im Pedal und auch ansonsten noch mit allerhand Diffikultäten waren sie nur so gespicket über und über. Ja, mein Guter, das klang aus der Massen schön, auf der großen Hauptorgel in St. Marien! Keine zweite solche Orgel gibt's! Ich passierte die Hansestadt doch vor etlichen Jahren, just zum Advent, umb die Zeit der weltberühmten Abendmusiken in der Marienkirchen."

Der junge Arnstädtische Organist ist abwechselnd blaß und rot geworden ob dieser Worte. Plötzlich aber ergreift er stürmisch des Oheims Hände: „Habt Dank, Herr Oheim, vor Euren autoritätischen Rat und Zuspruch! Die sechzig Gulden, so mir ohnlängst der Herr Tobias Lämmerhirt selig vermacht hat, meiner Mutter seligen ihr Herr Bruder, ich weiß nunmehro, wozu sie mir dienen sollen. Meiner Mutter Segen ruht auf dem Erbe!"

Auch Herr Johann Laurentius verläßt nun die Kirche und geht nach der Güldenen Henne zurück. Der junge Herr Johann Sebastian aber steht noch lange in Gedanken verloren auf dem Chor, an seiner Orgel, und er starrt in die schwarzen und weißen Manualtasten. — Lässigen Griffes schickt er endlich sich an, die Register und die Koppeln abzustellen. Da, horch, hat man ihn belauscht, raschelte es nicht eben hinterm großen Pfeiler linker Hand? Wäre sie's? Daß sie ihn verstanden: in ihren Augen stand es ja klar zu lesen. Und doch konnte er sich vorhin so niederducken lassen? Sie hatte sie begriffen, seine Fuga, mit dem Herzen, gewiß. Dabei sollte er verzagen? Nimmermehr! Und sein Selbstvertrauen kehrt ihm zurück, und froh und mutig fühlt er sich und wie gesegnet. — Auch an die Bache muß er wieder denken, die ihn nicht verstanden hatten und ohne die

er doch nicht wäre, der er ist. Auf die Orgelbank wirft er sich nieder, das Haupt zwischen den Händen, überwältigt vom heiligen Gefühl. – Endlich erhebt er sich wieder. Und sein Auge leuchtet und sein Mund lächelt, wie er nun ruhig den andern nachschreitet.

*   *
*

Am Riedplatz, in der Güldenen Henne, da hat inzwischen allbereits begonnen das große Divertissement. Den Kunstpfeifern gehört hier allemal die abendliche zweite – die kurzweilige Hälfte des Familientags.

Meister Thomas, der unermüdliche, zuerst spielt er mit seinen Erfurt'schen Ratsmusikanten eine schöne neue Suite. Und lauter Jubel nun: „Bahn frei, Juchhe, die von Ruhla, die warten auf zum Tanz!" Querpfeifen und Hoboen, Trompeten und Zinken, Violinen und Violen erklingen. Zur Anglaise bequemt sich auch schon gleich der eine und andere der älteren Herren Organisten – ach, was da, mit 'nem Englischen kommen die Beine schon noch zurecht! Und zum Minuetto sodann treten poco a poco sogar die allerehr- und würdesamsten alten Herren Cantores mit ihren Frauen Liebsten fröhlichen Herzens mit an.

Als die Lust in hellichten Flammen lodert, plötzlich steigt Meister Thomas voll jugendlichen Übermutes auf einen Schemel. Und er schwingt sein hispanisch Rohr und kommandiert: „He, unser Quodlibet, los itzund damit! Ei ja, man ehr' die alten Bräuch'! Die Geistlichkeit hat das Prae. Cantores, auf, erhebt eure Stimm! Willt du beginnen, Ägidius, dem Alter allezeit die Ehr'!"

Und sonder langes Besinnen stimmt der Gerufene allsogleich

an, zahnlosen und zitterigen Klanges, des frommen Paul Gerhard sittiglich Lied:

„Geh aus, mein Herz, und suche Freud'
In dieser lieben Sommerszeit
An deines Gottes Gaben —"

Nach kaum einen paar Takten knattert auf Meister Thomae heimlichen Wink Jakob Bach, der alte fidele Pfeifer von Suhl, mit seinem Bierbasse herzhaftiglich darein:

„Wir han' ein Schiffle mit Wein beladen,
Damit wöll'n wir nach Engelland fahren!"

Wiederum ein Kommando und der Meiningische Herr Hofkantor und Kammerdiener Johann Elias, der stimmt mit kläglich verstelltem Pathos, hohl und seufzerlich, gar einen Bußgesang an:

Ach Herr, lehr' uns bedenken wohl
Daß wir seind sterblich allzumal.
Keiner wird verschonet,
Keiner kommt davon,
Fürsten, Potentaten
Finden keine Gnaden,
Wir allhie keins Bleibens han,
Müssen alle dran,
Gelahrt, reich, jung, alt oder schön."

Mitten darin, am richtigen Punkt wiederum ein Wink und ein durchdringender Tenor schmettert los, Herr Andreas, der Weimarische privilegierte Hof- und Heertrompeter und Kammer-Fourier:

„Wer will han zu schaffen,
Der nimmb ein Weib
Und kauf' ein Uhr
Und schlag einen Pfaffen."

Wink folgt auf Wink darnach, immer abwechselnd weltlich und geistlich — auf die Kantoren und Organisten und auf die Pfeifer hin und muß männiglich Ordre parieren und blitzschnell anstimmen, was gerade ihm einfällt.

Immer wilder, immer regelloser das Singen, ein brodelnder Hexenkessel ineinander verquirlter Melodien, geistliche und weltliche, in greulichem, ohrenzerreißendem Tohuwabohu. Dazwischen Gelächter, Gejuchze. Freut sich alles baß der babylonischen Verwirrung, wie schier sündhaft widersinnig miteinander karambolieren und frech sich vermengen Worte und Weisen. Und als Meister Thomas das Rohr schließlich gar wirbelnd über seinem Haupte kreisen läßt, da legt vogelfrei los alles, was Stimm' und Odem hat. Die ganzen Bache, und auch die Bachinnen helfen tapfer mit. Die Kantores trachten die Pfeifer niederzusingen und diese hinwiederum die Kantores:

„Was kann einen mehr ergötzen,
Denn ein frischer, grüner Wald,
Wo die Vögle lieblich schwätzen
Und Diana sich aufhalt."

„Im Himmel ist nur Freud allein
Und in der Höllen stete Pein.
Hienieden wechselt beiderlei,
Dies stimmet Gottes Ordnung bei."

„Heut' lebst du, heut' bekehre dich,
Eh morgen kommt, kann's ändern sich.
Was heute frisch, gesund und rot,
Ist morgen krank und gar wohl tot,
Und so du stirbest ohne Buß':
Seel' und Leib dort brennen muß."

Immer wüster noch, immer toller, immer sündhafter!

„Gickgack, gickgack,
Vor'n Dreier Schnupftabak –'

„Was ist der Mensch: ein Erdenkloß
Voll Jammer, wär' er noch so groß –"

„Fürsten, Potentaten
Finden keine Gnaden –"

„Keiner wird verschonet,
Keiner kommt davon –"

„Das Unterst' das soll oben stahn –"

„Müssen alle dran –
Salbei, Pollei, Krauseminte!"

Und der schlimme, alte Jakob von Suhl – unermüdlich läßt er seinen Baß erdröhnen, unbändig fröhlich mit den Fäusten den Takt dazu trommelnd:

„Die Weible mit da Flöhen,
Die hand ä steten Krieg!"

Die Bachinnen werden rot und halten sich die Ohren zu.

Und weiter der alte Jakob:

„Die Häsle soll man schießen,
So laufen in dem Wald:
Schöne Jungfern soll man küssen,
Eh' denn sie werden alt!"

Ein Gepolter plötzlich als stürzte die Decke ein und gar verschrocken kreischen die Frauen auf: „Ach, du mein Herrgöttle, Jesses, Jesses, das Mannsvolk!"

Die komplette Erfurtsche Ratskompagnie, wie ein Mann, Meister Thomas voran — zum Sturm rücken itzund sie vor. Im Handumdrehen sind die Tische zusammengeschoben und im Hui ist man oben. Ihren Sauf-Kanon stimmen sie an von den Tischen herunter:

„Alles vertrunken vor unserm End',
Das macht ein richtig Testament!"

Die Pfeifer obsiegen. Die Erfurtschen schmeißen ja alles zusammen! Denen Herren Cantoribus fällt nichts mehr ein, sie strecken die Waffen, kapitulieren. Joho, die Pfeifer, singen die Cantores nieder in den Grund! Potz, Heissa Cumpaneia! —

Schier ausgedörrt aber sind die Kehlen vom vielen Singen, und geht deshalb nun los ein wüst Schlampampen. Ein Faß nach dem andern wälzt der Hennenwirt mit seinen Küfern rumpeldipumpel heran, und die hoffärtigen Herren Cantores, die fordern schließlich, dicht vor Mitternacht, gar etliche Stübchen Weins, Naumburger Auslese, einen gar feinen Tropfen.

„Prosit! — Bibite! — Zum Wohle! — Gesegne's Gott!"

Zum gemütlichen Spielchen rücken darauf die Alten zusammen, und etliche unter ihnen, die zünden sich eine tönerne Tobakspfeife dazu an.

Die Bachinnen aber wissen auch, was gut schmeckt und das Herz erfreut: und von den großen Kantorfrauen tun etliche sich an einem Hafele Koffe gütlich.

„Ei, wie schmeckt der Koffe süße,
Lieblicher denn tausend Küsse,
Milder denn Muskatenwein!"

An ihre Instrumente machen sich wiederum die von Ruhla. Nach dem vielen Singen möchte man nun wieder tanzen.

Hui greifen die Beine aus, die Füße fliegen und schleifen, es sausen die Röcke der Weiblein. –

Da, horch, was war das? Eines geängsteten Weibleins Hilfeschrei gellt aus dem Wirbel heraus! – Wiederum, wiederum! Und heftig wenden die tugendsamen Bachinnen sich ab. Haben nun aber genug, sie schämen sich ernstlich und sie mögen's nicht mehr ersehen.

Ach ja, ach Gott: Pfeiferblut! Es will sich halt austoben, das Pfeiferblut.

* *
*

Doch Johann Sebastian – die Maria Barbara? Schon lange verschwunden sind sie, beide, dem Trubel entronnen.

Ihre köstlichsten Düfte atmet draußen die Frühlingsnacht. Die Knospen und jungen Blätter, die Kirschblüten nur heimlich flüstern und wispern und aus den Erlen und Weiden, aus dem Haselgestrüpp vom Flusse herüber verkünden die ersten, eben heimgekehrten Nachtigallen in der Sehnsucht süßesten, holdesten Tönen, was keines Menschen Wort zu sagen vermag. Die Nachtigallen aber, ja, die sagen's! Und die Musikanten, freilich, die sagen's auch, in ihrer Weise und ebenso gut.

Der Mond am klaren Himmel – Vollmond, rund und voll und groß schaut er in den Hennegarten herab. Schau, schau, das Pärchen, abseits, hinter dem großen und runden und buxumsäumten Tulipanenbeet! Und es gleitet ein Schmunzeln über das alte, gute und treuverschwiegene Mondgesicht.

Da, schau, die beiden, Hand in Hand, in guter Deckung, hinter einem Holderbusch, und nur der Mond sieht sie da, und der aber meint es gut mit ihnen, der plaudert nichts aus. Eine lange Fermate. Adagio – dolce – espressivo. – Die Nachtigallen am Flusse fangen plötzlich alle zugleich wieder an. Innig halten die beiden darob sich umfangen. – Agitato! – appassionato! – und sforzato: sie küssen sich. Und jetzt aber, Mond, blick weg, blick weg: war's ehemals ja doch ganz so wie heute.

* *
*

Lübeck! Lübeck! Johann Sebastian wandert nach Lübeck, fünfzig Meilen weit, per pedes apostolorum. Oft genug schon war er gewandert, „umb in seiner Kunst ein Mehreres zu begreifen", nach Hamburg zu den großen Organisten – zu Adam Reinken und Vinzentius Lübeck, und auch nach Celle, um da zu hören von der Hofkapelle die schönen, neuen französischen Suiten. Seine große Wanderung nach Lübeck aber, ja, das war eine Wanderung! Und seine letzte war's, die wichtigste und folgenreichste.

Hier hört er nun den großen Meister Dietrich Buxtehude, er besucht die berühmten Abendmusiken in der Marienkirche.

Der viel bewunderte lübische Meister, zwar ließ er die Hauptorgel allsonntäglich noch immer in voller Macht erbrausen – aber seine Neunundsechzig! Und wie sagt der Psalmist: „Unser Leben währet siebzig Jahre" –. Wesmaßen ein Hoch-

weiser und Fürsichtiger Rat sich beizeiten nach einem würdigen Nachfolger im Organistenamt an St. Marien umsah. Es kamen auch Bewerber herbeigereist zum Probespiel, und das konnte man auch wohl erwarten. Ihrer viele, schier von allen vier Enden der Welt. Jedoch die Klausel, die fatale! Wehe, die alte Organistenbestallung an St. Marien mit ihrer Klausel: „Ist annoch gehalten, daß nur mag choisieret und bestallet werden ein Subjekt, so mit dem Ambt unweigerlich zum Weib will nehmen seines Herrn Praeantecessoris Wittib alias Jumfer älteste Tochter". Wehe! Und aufgegeben hatten sie's, Kehrtum schleunig gemacht und still sich absentiert, alle miteinander, der Reihe nach, wie sie gekommen waren, nachdem ihnen die Demoiselle genauer zu Gesicht gekommen war. Abiit, exessit, evasit, erupit.

Auch ein gewisser Herr Georg Friedrich Händel war gekommen, von Hamburg herüber, ein gar hochgemuter junger Mann, und es begleitete ihn sein hochmögender Freund und Beschützer, der Herr Johann Mattheson, Kgl. Großbritannischer Legations-Sekretarius, hochgelahrter Kritikus, Kompositeur, Organist, Sänger und Kapellmeister, auch Jurist, Philosoph und Theolog — alles summa summarum in einer Person. Man hatte höflich sie invitieret, man hatte sie holen lassen in einer Staatskarosse und ehrenvoll wurden beide empfangen, mit allem Pomp, mit vielen curialibus und votis, und abends, ja, da wurden sie gar auf Kosten der Stadt solemniter regalieret, sie wurden gehalten in allem wie ganz große Herren. Starken Applausum hatte er gefunden, höchlich imponieret hatte er den Lübischen, der pp Händel, so jung er auch noch war, und sonder Zweifel würde man besagtes, trefflich qualifiziertes Subjekt auch vociert haben — aber die Klausel, und so zerschlug sichs

denn, zu E. E. Rates größtem Leidwesen und die Herren rollten auf Nimmerwiedersehen zum Holstentore hinaus wieder nach Hamburg zurück.

Ojerum, die lübische Orgelbraut, aber auch die Demoiselle Sibylle Margareta Buxtehudin! Sie war keine Musenschönheit! Siebenunddreißig verflossene Frühlinge! –

Die lang ersehnte erste Abendmusik ist zu hören heute in St. Marien. Und der tapfere junge Arnstädtische Organist Johann Sebastian Bach, der ist der erste in der Kirche, als nun die Türen sich auftun. Er findet Platz im Mittelschiff, am Lettner, im Gestühlt der Tuchmacher, und da sitzt er nun und er brennt vor Erwartung.

Gewaltige Tonfluten erfüllen plötzlich die gigantischen Schiffe. Der Meister Dietrich Buxtehude spielt die große Hauptorgel. Im blausammetnen, goldbordierten Staatshabit, eine Allongeperücke umwallt das Haupt: ein allmächtiger König, sitzt er da, untertänig ist ihm das riesige Werk, gefügig jedem leisesten Griffe. Weit wuchtiger ist alles noch im Ton manualiter wie auch im Pedal, als Herr Johann Laurentius daheim es beschrieb. – Horch weiter: Accelando. Jäh wachsende Bewegung. Wilder, wilder werden die Passaggien, ein richtiger Seesturm wird daraus. Phantastische, düstere, nebelgraue Harmonien. Nun staut sich's, stockt. Ein greller, langanhaltender Triller plötzlich. Die Nebel fliehen, zerflattern. Viktoria, die Sonne bricht durch! Lustig dahin segeln die Schifflein. Alle seine Künste läßt der Meister nacheinander los. In der ganzen Welt ward dergleichen noch nicht gehört. Und dazu die hehre Pracht des Gotteshauses im Glanze der Kerzen! Alle die mannigfachen Gebilde gediegener Kunst, wie sie die Freuden und Schmerzen des Menschenherzens widerspiegeln, alle Hoff-

nungen, Segnungen, Tröstungen. Andächtig lauscht die lübische Bürgerschaft. Die Ehrbarkeiten, Senatoren und Ratsverwandten neben der Kanzel, die Kirchenjuraten in ihren holzgeschnitzten hohen Gestühlten — schaut alles darein voll gerechten Stolzes: Es gibt doch man eine Marienkirche in der Welt! Es gibt doch man einen Dietrich Buxtehude! —

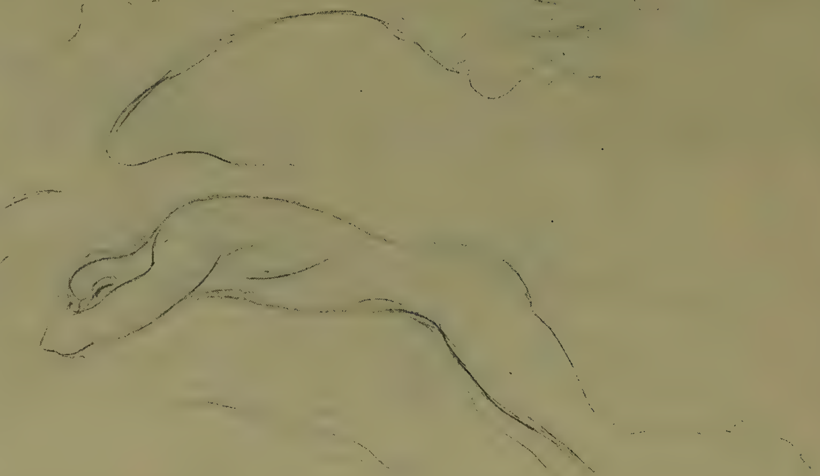
Der Schnee fängt an zu schmelzen, im Monat Hornung und schier drei Monate sind allbereits vergangen seit seiner Herkunft: jedoch mein leichtsinniger Musikant, der denkt gar nicht daran, wieder heimzukehren. Denkt noch immer nicht daran! Und vier Wochen hatte er doch nur vom Arnstädtischen hohen Konsistorio Urlaub erhalten. Die Amtspflicht — ach, weg damit, weg! Hier ist er doch einmal sein eigener Herr! So wohl wie in Lübeck, der großen und reichen Stadt, fühlte er sich noch nie in seiner Haut. Jawohl, es ist schon so, wie der Oheim sagte, hie lehrt man die Kunst. Nicht im Traume können die Bache daheim, die Guten, sich so ein Leben denken, wie er's hier jetzt genießt, in vollen Zügen. Und wer weiß, was noch werden mag, wundern wird man sich daheim vielleicht noch. Die große Hauptorgel in St. Marien, tagtäglich darf er sich darauf tummeln! Es ist fast zu viel des Glückes! Mächtig gewachsen ist er in seiner Kunst. Meister Buxtehude, du gute, alte Grasemück, lass' dich nicht unterfuttern! Einen jungen Kuckuck, so zehnfach Futter braucht, hast du im Neste sitzen. Daß er dich nicht noch selber mit wegschluckt, mitsamt deiner ganzen Kunst, all deiner Reputation! Alle Förderung hatte dieser ihm angedeihen lassen, wie ein Vater an ihm gehandelt und sich seiner Fortschritte mit ehrlichem Staunen gefreut. Jede Andeutung auf seinen Herzenswunsch, den genialen jungen Thüringer zum Eidam und Nachfolger sich zu sichern, hatte der Meister fein-

Hans Wildermann
(1921)

Beethoven, As-dur Sonate (Opus 26)
I. Andante con variazioni
(Bleistiftzeichnung)

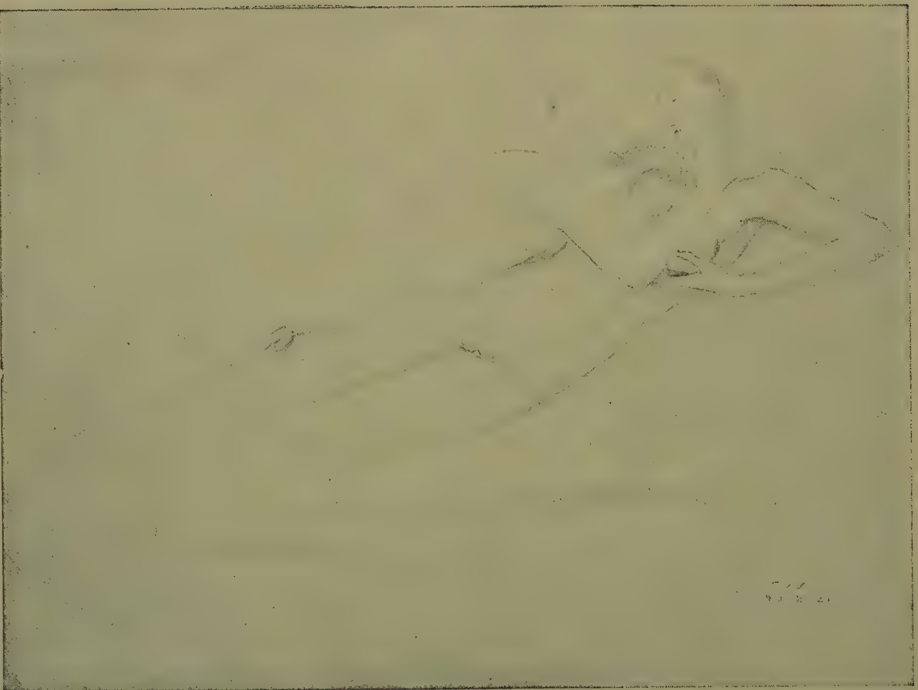
Hans Wildermann
(1921)

Beethoven, As-dur Sonate (Opus 26)
II. Scherzo, molto allegro
(Bleistiftzeichnung)



Hans Wildermann
(1921)

Beethoven, As-dur Sonate (Opus 26)
III. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
(Bleistiftzeichnung)



Hans Wildermann
(1921)

Beethoven, As-dur Sonate (Opus 26)
IV. Scherzo (Ende: Sendla sordino pp)
(Bleistiftzeichnung)

fühlig vermieden, es der Zeit überlassend, obschon die wichtige Sache ihm Tag und Nacht keine Ruhe ließ. So kam es, Johann Sebastian hatte bei seinem ungeheuren Lerneifer letzter Zeit kaum mehr daran gedacht. Heute morgen aber hatte sich etwas ereignet. Da war der Meister gekommen und er hatte die neugefertigten Variationen über den Adventschoral „Wie soll ich dich empfangen" von ihm zu hören gewünscht. Das war eine Arbeit! Diffikultäten! Jede Variation ist nur so gepfeffert damit. Alles, was er zugelernt hat in Lübeck, ist angebracht, am richtigen Ort. Kanonische Künste, mit per augmentationem und diminutionem! Na und er hatte es beim Spielen wohl gemerkt, der Meister hatte große Augen gemacht, und die Ohren hatte er gespitzt, den Hals hatte er gereckt. Und Herr Dietrich Buxtehude tritt an ihn heran, er legt ihm sachte die Hände auf die Schulter und er spricht, flüsternd, in Absätzen, weich und gütig: „Trefflich, magnifique! Hört mich an, wie wär's, ei sagt kurz und gut, mögt Ihr doch gleich ganz hier bleiben, in Lübeck, und allhie Eure Fortune finden? Nun? — Wie? — Ei gewiß! Zu meinem Nachfolger und Eidam hab' ich Euch erkoren. Euch, mein Lieber. Ja, ich wüßte keinen lieber als Euch dermaleinst an der Hauptorgel, und wie Simeon könnte ich darob ruhig sterben. Mein Adjunkt aber sollt Ihr werden allsogleich! Es läßt sich ermachen. Fürwahr, Ihr seid dessen capable und würdig."

Er ist wie vom Blitz getroffen ob dieser Worte. Nun wird's Ernst! Also nun doch, nun doch! Nun heißt's entweder — oder. Sein Nachfolger! Alles Blut schießt ihm ins Hirn siedheiß. Seine Sinne verwirren sich. Die große Hauptorgel erbraust ihm im Ohr, majestätisch, allgewaltig. Er selber daran, zum Manne gereift, mit vollen Schultern und im goldbordierten,

blausametnen Staatshabit. Der große Augenblick! Beide Hände streckt er dem Meister entgegen. Dankend will er schon zusagen, im Überschwang so plötzlich an ihn herantretenden Glückes. Da aber — eine hohngrinsende Höllenfratze: die Klausel. Sein Nachfolger und Eidam! Die große Hauptorgel und die Demoiselle Sibylle Margareta daneben. Anders nicht. Und dahin ist alle seine Fassung. Es kam zu plötzlich. Blöde starrt er den Meister an, unfähig zu sprechen. — Dieser endlich: „Nun, wollet's beschlafen, mein Lieber und bis morgen Euch resolvieren."

Ruhelos treibt's ihn darnach hin und her in der Stadt, auf dem holperigen Pflaster, durch die krummsten und schmutzigsten Dwasstraten und über die Poppenbrücke mit dem steinernen Gott Merkurio. Der fetteste Organistenposten in deutschen Landen. Des großen Dietrich Buxtehude Adjunkt und Nachfolger. Ein fürstlich Salarium. So gar viel Reputation. Die weltberühmten Abendmusiken! Was er da machen könnte! Zu wirken in dem reichen Lübeck, auf so gar fruchtbarem Boden! Das wär ein Leben! —

Johann Sebastian überwindet die Versuchung, er bleibt sich selber treu, seiner thüringischen Heimat und den Bachen, wie auch, und nicht zuletzt, seiner Base Maria Barbara. Und zum letzten Male sitzt er an der großen Hauptorgel. Ganz verändert erscheint ihm da sein Spiel. Aus seinem Innersten quillt's herauf mit Macht. Auszudrücken hat er jetzt etwas in den Tönen, etwas Bestimmtes, Großes, Köstliches, Herrliches zumal, was kein anderer, was nur er allein der Welt zu sagen vermag. Luft, Luft denn dem Herzen! Und er kann's! Wie die Zunge dem Wort, so gehorchen die Tasten seiner Hand: unmittelbar für alles, was er fühlt, findet er auch den rechten Ton. Und in

allem ist ein gar eigen tiefer Sinn. Er erstaunt, er erschrickt fast über sich selber. Wie er's nur vermag? Was hat sich begeben? Ein anderer ist er geworden, ein Mann, ganz ein Mann, der weiß, was er will. Erfüllung itzund, herrlichstes Pfingsten! Schier zu predigen vermag er in Tönen, ein Apostel ist er der Töne, das fühlt er: im Buch der Bücher den göttlichen Worten gleich ewig lebendig. Wohlan und so gilt's nun zu ernten die reife Frucht und in sicherer Scheuer die Ernte zu bergen. Freute er sich am Morgen noch seiner Akkorde, Modulationen, Überleitungen vornehmlich um ihrer selbst willen, vor sich selber und äußerlich vor der Welt damit zu glänzen — wie anders jetzt! Wie von je daheim der Himmel blaute und die Sonne schien, die Blumen dufteten, die Wasser zu Tale rauschten, die Vögel sangen am Wiesensaum, und dazu das Liebste, Heimlichste, Köstlichste: in seinen Tönen hallt es wieder, in wundersamem Echo, in Musik setzt alles in ihm sich um. Alles! Und als er endlich den Schlußakkord greift, da ist sein Entschluß gefaßt: Ja, alldorten in der Heimat, an ihrer Seite, da will er sein ein rechter, perfekter und genugsam qualifizierter Bachischer Organist und Kantor, so einer, wie er sein soll! Und in der Kunst sein ganzes Denken und Tun, wahrlich, das alles soll gelten und geschehen hinfort dem Höchsten Gott zu Ehren! Gloria in Excelsis! Halleluja! Amen!

Als er endlich nach Arnstadt zurückgekehrt, wehe, was geschieht? Allda eine hochnotpeinliche Zitation vors Hochgräflich Schwarzburg-Arnstädtische Landeskonsistorium. Wegen der schlimmen Überschreitung seines Urlaubs. Groß ist des Delinquenten Zorn, sonderlich über den letzten Punkt im Protokoll: „Halten ihme endlich noch für, daß er bisher in den Choral oft viele Variationes gemachet, viel frembde Töne mit eingemischet,

daß die Gemeinde darüber confundieret worden. Er habe ins Künfftige, wann er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch auszuhalten und nicht zu geschwinde auf etwas anderes zu fallen, oder, wie er bishero in Brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spielen. Item, daß er alsdann zu offtmalen auch etwas gar zu lang gespielet, nachdem ihme aber vom Herrn Superintendent derowegen Anzeige beschehen, wäre er gleich auff das andere Extremum gefallen und hätte es zu kurz gemachet."

Alsbald aber besänftigt ihn die bewußte „frembde Jumfer". „Fragen ihn hierauf noch", heißt's weiter im Protokoll, „aus was Macht er ohnlängst die frembde Jumfer auff das Chor bieten und musizieren lassen?" Und die aber ist keine andere als Maria Barbara, die Gehrener Base, und sie bringt ihm mit einen Brief vom Oheim Johann Laurentius, der Bachischen Kantoren Ältestem und Sprechmann. Der Herr Oheim läßt ihm vermelden: Vakanz in Mühlhausen, der freien Reichsstadt, bei Divi Blasii, und es wäre den Mühlhäusischen sonderlich an einem Bachen gelegen, schreibt ihm der Herr Oheim. „Selbigte Station ist dotieret", heißt's weiter, „mit 87 Gülden 6ggr. Salarium, in guter Münz, aus dem Gotteskasten, aus der Bräuzins-Cassa und aus der Stadt-Cassa. Benebenst 18 Klafter Holz, 6 Schock Reisig, 3 Malter Korn frei vors Haus, 9 Maß Gerste frei zu brauen 3½ Eimer Bier und einem jährlichen Fischgeschenk von dreien Pfunden. Hinzu kommen noch viele Sportuln und Accidentien. Zu Neujahr 2 Kannen Wein und 10 ggr. 8 Pfg. bar. Von jeder Brautmessen fallen 12 ggr., von Figural-Leichen 4 ggr. und 6 Pfg., von bloßen Choral-Leichen 2 ggr. und 8 Pfg. Fallen auch von denen privaten Copulationibus Accidentia ab; und so es etwas mehrere als

ordinairement Brautmessen benebenst dito Leichen giebet, steigen immer, nach Proportion, die Accidentia."

Jubelnd Maria Barbara: „Gelt, was sagst du nun? Das schreibt dir der Herr Oheim. Das viele Geld und all' die schönen Viktualien!"

Er will antworten, sie aber läßt ihn nicht zu Worte kommen, in ihrer Freude. „Was ich sage: Allons hin zum Probespiel, zeig' den Mühlhäusischen, was alles du in Lübeck zugelernt und was du jetzt prästierst. Du, und alsdann, gelt, fröhliche Hochzig, juchhe, fröhliche Hochzig! Unser Nestle bauen wir uns in Mühlhausen, du, wir zwei, gelt, unser Nestle! Oh wie bin ich stolz und froh!"

Freudig darauf der junge Herr Johann Sebastian: „Du sagst's, herzallerliebster Schatz, es soll also geschehen! In dulci jubilo! Eia, dieser Kuß mög's besiegeln! Maria Barbara, du hast von je an mich geglaubt, du und der Oheim, ich wußt' es: hab' dafür Dank. Die Philister aber hier im Ort – ha, die! Mögen geruhig sie weiter spotten über meine Kunstreise. Die Arnstädtischen, ha, daß sie! Ohren, so hören, fühlen, ach, wenn sie hätten! Inskünftig mag ihnen hier die Orgel schlagen, wer Lust hat! Die Toren, sie sollen sich einen suchen, der ihnen keine Variationes in den Choral macht, ha, das sollen sie! Maria Barbara, es hat der Prophet im Vaterlande noch niemalen was gegolten. Wahr ist's. Immer das alte Lied. Topp, hin also. Will die Mutation in des Höchsten Namen wagen. Erfahren soll man dorten, was Orgelschlagen heißt. Ich saß nicht zum Spaß beim Buxtehude an der Hauptorgel. Hör', Mädle, und bin ich – sind wir in Mühlhausen: alsdann aber schaffen alldorten, schaffen endlich so, wie ich möchte, wie ich muß! Es reißt mich um, mein Herz ist übervoll!"

Im Jahre darauf der nächste Familientag der Bache, der war wieder in Erfurt, im „Roß". Und als zwei Jahre verstrichen waren, allda versammelt man sich in Eisenach, im „Halben Mond", ihrem dortigen Stammgasthofe. Alle die wohlehrenfesten und kunstberühmten Herren Bachischen Blutes, allesamt sind sie wieder am Platz. Nur der alte Herr Ägidius fehlt. Eines sanften Todes verblichen ist er zu Ausgang Winters, zu seinen Vätern ist er versammelt worden in der Himmelsecke der Bache. Und Herr Johann Laurentius von der Gothaischen Schloßkirche, der waltet als nunmehriger Nestor des Präses-Amtes.

Als der Eröffnungschoral verklungen ist und der neue Präses die Bache in des dreieinigen Gottes Namen begrüßt und seine Ansprache gehalten hat, da verliest er, nach der Ordnung, aus seinem Diarium die große Chronica familiaris.

So, nach den Sterbefällen und Geburten kommen nun die Versprechungen an die Reihe und die Mariagen. Doch inne hält hier zuvörderst der Herr Präses und er knöpft eine Weile nachdenklich an seinem schier wie neu zum heutigen Ehrentage aufgebügelten Kantorrock herum. Plötzlich aber faßt er all seine Würde zusammen und stolz schaut er lange auf den Organistentisch herab, von seinem hohen Tribünenplatz. Mit einem Male erhellt ein feines Lächeln das kluge, alte, von zahllosen Falten kreuz und quer durchfurchte Antlitz, und er räuspert sich und spricht: „Der Kaiserlichen freien Reichsstadt Mühlhausen wohlverordneter Organist bei Divi Blasii, einstimmig dahin vocieret nach abgelegtem Probespiel."

Der Angeredete steht auf und verneigt sich verbindlich.

Meister Johann Laurentius fortfahrend, listig: „Ich sehe, du hast dich auch gleich resolut beweibet. Es hat der Bach eine

Bachin gefreit! Wohlgetan! Und wird zur letzten Perfektionierung nunmehr die Liebe dir verhelfen. Will's also der Brauch bei uns Bachen. Ohne eine liebe Hausfrau, mein' ich, kann ein rechter Bach nicht leben."

Lächelnd nicken die Bache ihrem verehrten Senior an sämtlichen Tischen Beifall.

„Viel Glück und Heil dem jungen Pärle!"

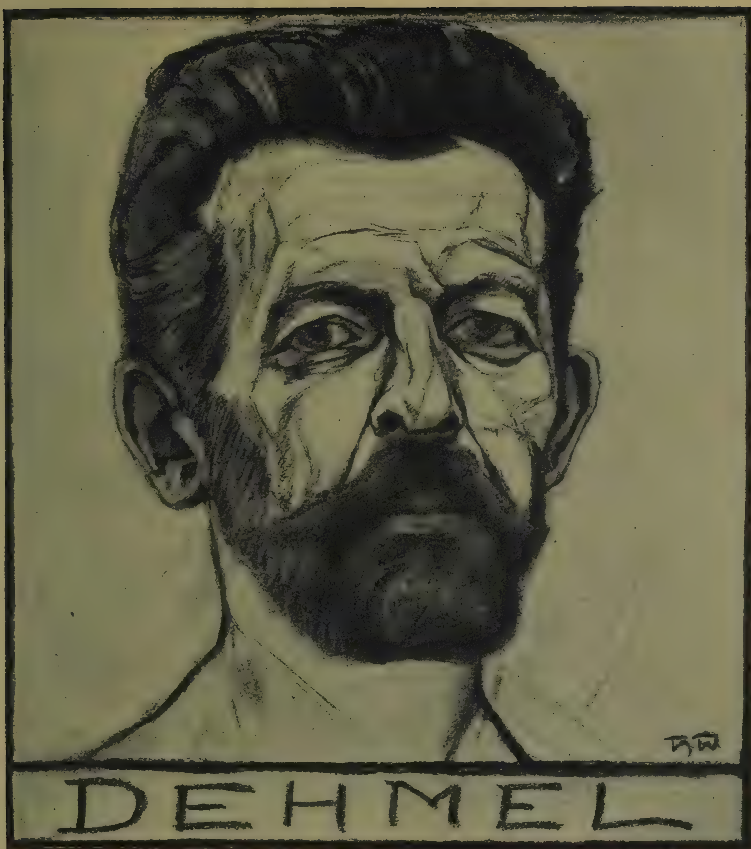
Und der Suhler alte Jakob aber, der schmunzelt und lacht: „Ein lieb Weib, he, und dazu aber auch Kinderle alsbald, recht viele — viele, auf daß die Bache nit aussterben."

„Wer aber ein züchtig Weib recht von Herzen liebt," Herr Johann Laurentius fortfahrend: „der liebt in ihm die ganze Welt. Ja, wahrlich krönen soll immerdar die Liebe das Werk und sie soll allzumal in artibus sagen das Letzte, das Beste. Denn fürnehmlich auch die Musik ist ohne sie nur ein tönend Erz und eine klingende Schellen nach der Schrift. Liebwerte Brüder und Vettern, da steht er, unser Johann Sebastian, schaut ihn Euch an. Respekt! Er macht Ehre unserm Stamm! Was glaubt Ihr, des weltberühmten Dietrich Buxtehude Adjunkt und Nachfolger konnte er werden, in Lübeck, an St. Marien, doch treu ist er uns, treu ist er seinem Vaterlande geblieben. Ja, seht, da steht er, an dem meine Seele Wohlgefallen hat. Schaut ihn Euch an, meinen Herrn neveu. Stolz sind die Mühlhäusischen auf ihn, sie sagen: der wäre ein ganzer und rechter, sagen sie, kein zweiter Bach käme ihrem fürtrefflichen, neuen, jungen Bachen gleich, sagen sie, und wäre dieser Johann Sebastian all derer Bachen König und Meister, schon itzo, so jung er auch noch sei. Das sagen sie. Ja, hm, der Johann Sebastian, ich kenn' ihn, ich kann's bezeugen. Mit seinem Pfund, so der Allgütige ihm verliehen, weiß er zu wuchern,

wahrhaftig mit nimmermüdem Fleiß! Schier unglaublich gewachsen ist sein Ingenium, ist seine Kraft, seit er von Lübeck zurück. Was da noch werden mag?! Gar gewaltige Pläne wälzt er in seinem Haupt. Stracks die ganze Biblia möcht' er umsetzen in Musik. So hat's ihn gepackt. Er will schaffen der Welt: eine regulierte Kirchenmusik, dem höchsten Gott zu Ehren. Manns fühlt er sich dessen. Eh und der Johann Sebastian, ich kenn' ihn, der ist einer, so hält, was er sagt, wahrhaftig, man muß es ihm glauben. Glück auf denn, mein teurer, junger Meister, und segne Gott all dein Tun!"

Der alte Herr wendet sich ab und er wischt sich heimlich in die Augen. Hastig sein Diarium ergreifend, fährt er alsdann geschäftig fort im Text:

„Zur Sache. Vernehmet: A. D. 1707, am 17. Tage octobris ist der ehrenfeste ledige Gesell und Organist bei Divi Blasii in Mühlhausen, Johann Sebastian Bach, nachgelassener eheleiblicher Sohn des weiland wohlehrenfesten Herrn Ambrosii Bachens seligen, kunstberühmten Stadtorganisten und Eisenachschen Musici, mit der tugendbelobten Jungfrau Maria Barbara Bachin, nachgelassenen Jungfer jüngsten Tochter des weiland wohlehrenfesten Herrn Johann Michael Bachens seligen, kunstberühmten Organisten und Stadtschreiber im Ambt Gehren, in dem Dörflein Dornheim bei Arnstadt copulieret worden. Und wurden selbigte zu vorher in Arnstadt aufgeboten, in dasiger Neuen Kirchen. Die Accidentien wurden ihnen geschenket."



Hans Wildermann
(1908)

Richard Dehmel
(Bleistiftzeichnung)

Erinnerungen an Richard Dehmel.

Von Hermann Zilcher.

Bei so manchen von mir in früher Jugendzeit angebeteten Göttern der Kunst oder Wissenschaft ahnte ich nicht, daß mir später einmal das Glück oder zum mindesten das Reizvolle einer näheren Bekanntschaft zu Teil werden sollte. Besonders anziehend gestalteten sich solche Bekanntschaften, wenn diese in irgend welchen Beziehungen zu meinem Musikerberufe standen.

So ging es mir auch mit Richard Dehmel.

Seine Werke kannten wir Musikstudenten am Dr. Hoch'schen Konservatorium zu Frankfurt a. Main gut, und wir verschlangen den Berliner und Münchner Dichterkreis in den frühen neunziger Jahren mit Heißhunger und von etwas mißtrauischen Äußerungen der älteren Lehrer begleitet.

In diese Zeit fiel mein erster, persönlicherer Eindruck von Dehmel. Ein Studienkamerad hatte ihm „frei" (wie sich's der Jugend gebührt) geschrieben, daß er bei der Komposition eines Dehmel'schen Gedichtes an einer Stelle den Rhythmus etwas umgeändert habe, und dabei gefragt, ob es denn nicht überhaupt besser so wäre, wie die Dichtung jetzt mit Musik vorläge. Die Antwort Dehmels lautete ziemlich scharf; mir sind noch Bemerkungen, etwa wie „unverdaute Erinnerungen an die Lateinschule" im Gedächtnis; jedenfalls hatte ich ein wenig Furcht vor so hohen Rittern im Geiste, wenngleich wir uns alle freuten, daß Dehmel so ausführlich und sachlich auf das Anliegen eingegangen war.

So war denn auch das Charakteristische in dem brieflichen

und mündlichen Verkehr zwischen Dehmel und mir: sein Verhältnis zur Musik, gelegentlich eine gewisse strenge Sachlichkeit, ein immer wieder Feilen am Werk, — alles aber durchpulst von dem warmen, kräftigen Atem des großen Menschen.

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts erhielt ich von E. Humperdinck, der ein künstlerisches und väterlich freundliches Interesse an mir nahm, die überraschende Anfrage, ob ich nicht eine große Pantomime, ein Traumspiel von Dehmel komponieren wolle. Ich las die Dichtung, war wild begeistert und reiste bald nach Blankenese, um alles Weitere oder Fehlende noch mit dem Dichter zu beraten, denn — wie er in seinem ersten Brief an mich schreibt: „Ich setze zwar alles Vertrauen in Ihren ‚objektiven' Feuereifer und noch mehr in Ihren subjektiven, aber Sie werden mir zugeben, daß wir das Ganze erst einmal gründlich mündlich erörtern müssen, ehe ich Ihnen eine bindende Zusage machen kann."

Charakteristisch für Dehmel war in diesem Schreiben schon eins, daß er mir „genauigst" Bahnsteig, Geleis usw. angab, um meine Fahrt von Berlin nach Blankenese glücklich zum Ziel zu führen. Ich meldete in sachlicher Anlehnung an Dehmels eisenbahntechnische Genauigkeiten meine Ankunftszeit, und dies schien den ersten günstigen Eindruck auf ihn zu machen, daß nämlich auch andere Staubgeborne und — viel jüngere — Künstlermenschen sich aufs Kursbuch verstehen. Als dann Dehmel mich persönlich am Bahnsteig in Blankenese in Empfang nahm, sprachen wir nicht viel bis zu seiner Wohnung; Frau Isi begrüßte uns forschend und fragte, was Dehmel für einen Eindruck von mir erhalten habe. Dehmel schmunzelte und meinte, eigentlich seien wir uns schon einig, wir hätten übrigens gar nicht viel geredet.

Der ganze Tag nun war für mich ein großes Fest, ich spielte verschiedene eigne Kompositionen vor: Lieder nach Gedichten von Liliencron und Stücke aus Orchesterwerken, von denen ich annahm, daß sie beiden Dehmels einen guten Einblick sowohl in die Art meiner Musik als auch etwas für das geplante Traumspiel Charakteristisches bieten konnten. Ich wurde sehr belobt. Nachmittags gingen Dehmel und ich einige Stunden in die Heide. Ohne daß allzuviel gesprochen worden wäre, ist mir dieser Spaziergang eine der allerliebsten Erinnerungen an Dehmel; ein wundervoller Herbsttag gab dem großen Dichter an Lichtfülle und Schönheiten der Erde manche schöpferische Einfälle und Bemerkungen und auch der junge Musiker hörte allerlei Geheimnisvolles raunen zwischen Kiefernwald und Heidegras. Abends wurde wieder musiziert und beim Abschied bekam ich als geistige Wegzehrung ein Buch mit Widmung von Richard Dehmel; und als ich meinen Mantel anzog, bemerkte ich in den Taschen noch von Frau Isi freundlichst gestrichene und belegte Brote für die Reise. Jetzt konnte es ans Werk gehen, das Traumspiel sollte nun vertont werden. –

Dehmel hatte aus seinem Kinderbilderbuch „Fitzebutze" ein eignes Traumspiel gedichtet. Irgendwo hatte er eine fremde Bühnenbearbeitung seiner und Paula Dehmels Kinderverse erlebt und – abgelehnt, und nun selbst eine neue und eigenartige Traumdichtung geschaffen. Von da ab begann auch der Briefwechsel zwischen dem Dichter und mir ziemlich regelmäßig zu werden; und wenn mir auch Dehmel bald schrieb: „Lange Erklärungen – das habe ich aus Ihrem ganzen Wesen gemerkt – sind glücklicherweise zwischen uns überflüssig", so wurden es doch mit der Zeit über ein halbes Hundert Briefe, die zum Teil ungemein charakteristisch für ihren Autor sind.

Mit das Interessanteste aber waren die Bemerkungen, die Dehmel zu seinem Regietext geschrieben hatte und welche fast alle sich darauf bezogen, wie e r sich die Musik dazu komponiert denken würde. Insofern sind sie auch von allgemeinerem Interesse, als sie oft in originellster Weise dartun, wie der Dichter die Musik fühlt.

Im wesentlichsten ist es also immer „Fitzebutze", ein mexikanischer Gott und Hampelmann, der sowohl in den Regienotizen als auch in den Briefen herumzappelt.

Wenn ich heute, nach Abstand fast zweier Jahrzehnte, die Briefe durchlese und aus ihnen wieder ersehe, mit welch großen Hoffnungen Dichter und Musiker am „Fitzebutze" arbeiteten und feilten, — wenn ich andererseits an die Wandlungen denke, welche die Bühne und ihre Werke, die Musik und ihre Beurteiler, vor allem aber der Tanz und seine Interpreten in den beiden Jahrzehnten durchgemacht haben, dann nimmt es mich nicht wunder, daß unsere damaligen „fitzebützlichen" Hoffnungen verfrüht waren und zuschanden werden mußten. Man denke nur: „Wuttänze, Frostbibbertänze, Begrüßungstänze, Schneeballkanonadentänze" und dergleichen mehr, zu einer Zeit, wo der spitzenbesäte Ballettrock noch Herrscher über alle tänzerischen oder pantomimischen Dinge war. Dazu eine Musik, die oft zu einfach war, um als „neu", als „originell" zu gelten. (Konnte man ja sogar die eine oder andere Liedmelodie zum Teil „behalten", aus welcher entsetzlichen Tatsache heraus ja auch heute noch da und dort der Wert und die Originalität einer Musik abgemessen und abgetan zu werden pflegt.)

Es möchte also jetzt leicht mißverstanden werden, wenn ich um ein Werk herum, das noch seiner Auferstehung harrt, meine Erinnerungen an Dehmel aufbaue. Aber e r ist es ja in

erster Linie und seine Stellung zur Musik überhaupt, die mich veranlassen, auf seine Aufzeichnungen zurückzukommen. –

Gleich zu Beginn des Traumspiels „Fitzebutze" spielen zwei Kinder im Weihnachtszimmer: Detta läßt ihren Hampelmann zappeln und Heinz bläst Seifenblasen in die Luft. Und nun schreibt Dehmel wörtlich: „Das Zerplatzen der Blasen kann wohl im Orchester malerisch angedeutet werden, muß aber in rhythmischer Wiederholung geschehen. Ich denke mir immer ein paar feine, schillernde Violin-Töne, die das Aufsteigen der Blasen charakterisieren und dann in einem ganz schwachen Knall (Pauke oder Harfe) enden; also etwa tili-tili-plunk."

So scherzhaft sich auch die Tili Plunk ausnimmt: genau besehen ist es hier beim Dichter der umgekehrte Vorgang wie beim Komponisten: – der Musiker hört Worte, die sich ihm in Töne umsetzen, und der Dichter hört in diesem Fall – weil er sich alles ja schon komponiert denkt! – Töne, die er in Klangworte rückübersetzt, die allerdings keinen Sinn haben.

In unserem Briefwechsel folgte bald der von Dehmel entworfene Vertrag, der mir damals recht knifflich juristisch vorkam; aber auch in solchen Dingen war es Dehmel eigentümlich, daß er sich mit gewissem Behagen an realistischen Einzelheiten in alle erdenklichen Möglich- und Unmöglichkeiten versenkte.

Für mich entstand insofern nun eine Leidenszeit, als Dehmel immer wieder und immer wieder änderte, Zusätze oder Striche machte und herumfeilte. Ich bin aber meinem Schicksal dankbar, daß es mir von Zeit zu Zeit solche technische Klötze zwischen die Komponistenbeine geworfen hat, – lernte ich doch unendlich viel dabei. –

In meine Arbeitszeit fiel eine halbjährige Tournee nach Amerika mit dem Geigenwunderknaben Franz von Vecsey, und

dort, im Lande der Indianer und Azteken, wurde dann so ziemlich der ganze „Vitzlyopochtly", der böse Gott von Mexiko, fertigkomponiert und bei der Rückkehr nach Europa in Blankenese bei Dehmels vorgeführt.

Nun übernahm Dehmel in seiner Art die verschiedensten Angriffe auf allerlei Bühnendirektoren und Kapellmeistergrößen. Gustav Mahler, Reinhart, Gregor u. a. werden interessiert, ja eine Wandertruppe sollte gegründet werden, um mit „Fitzebutze" durch ganz Deutschland zu tanzen, und schließlich gab es sogar für das Londoner Alhambratheater eine englische Übersetzung. — Fast überall aber war einesteils das Interesse der Bühnengewaltigen für das Neuartige des Stückes nicht stark genug, fehlte doch auch jede stilistische Einstellung auf ein Traumspiel, in dem auch gesungen wurde! — und anderenteils hatte Dehmel durch seine oft schroffe Sachlichkeit manchmal zarte Bande zerrissen, die vielleicht doch zu einem guten Ziel geführt hätten, wenn mit mehr diplomatischer Beharrlichkeit verhandelt worden wäre.

Im Mannheimer Hoftheater stieg dann die Uraufführung, die, soweit sie vom Intendanten Hagemann auf der Bühne und von Kutzschbach im Orchester geleitet war, Gutes bot. Aber Hauptfigur, Stil und alles Wesentliche war mißglückt, unverstanden und unverständlich.

Dehmel und ich hatten große Hoffnungen auf diese Aufführung gesetzt; das Zutrauen Fremder ging sogar so weit, daß die Leibnizcakesfabrik eigne Fitzebutzecakes zu der Aufführung herausbrachte!! — Die obligate Premierenfeier in einem Mannheimer Hotel sah viele berühmte Leute aus der Dichter- und Musikergilde; sie endete unter Lorbeerbergen und „Fitzebutzecakes"-Hügeln in einem wütenden Streit zwischen Dehmel

und mir, die Verlagsfrage betreffend. Im letzten Grunde waren wir wohl beide tieftraurig über die so ganz mißverstandene Aufführung; die üblichen Intriguen stellten sich ein, bzw. wurden fortgesetzt, und mit wildem Pressekampf wurde „Fitzebutze", der in Ermangelung anderer Kräfte von einem Schauspieler getanzt (?!) worden war, in die Versenkung geworfen. – Nun hatten wir beide nicht mehr viel Interesse an der Sache; allerlei Anfragen von anderen Bühnen wurden (stolz, aber wohl nicht in ganz kluger Weise) abgelehnt. Wir wollten warten, bis die Zeit gekommen wäre, wo man mehr Sinn für Pantomimisches und Tänzerisches hätte.

Einige Jahre später begann ich dann einen ganzen Zyklus Dehmelscher Gedichte zu vertonen, die ich in besonderer Weise zusammengefügt hatte. Dehmel war sehr einverstanden mit der Art der Zusammenstellung. Er schrieb: „Den Zyklus der Texte haben Sie so feinfühlig zusammengestellt, wie die Komponisten es leider selten tun; und wenn es wahr ist, daß starke Erlebnisse für die Kunst ersprießlich sind, dann darf ich mir wohl – sei's teuflisch, sei's göttlich – von Ihrer Musik sehr viel versprechen." Er schlug sogar eine Änderung der Überschrift eines seiner Gedichte vor. –

In Regensburg spielte ich ihm und seiner Frau dann diesen Dehmelzyklus vor, und ich darf wohl berichten, daß Dehmel besonders ergriffen von der Musik war.

Bei dieser Gelegenheit erzählte er mir, wie sein wundervolles Gedicht „Eva's Klage" entstanden ist. Ausgehend von einer lustigen Mazurkafigur eines Chopinschen Liedes ist ihm der dichterische Einfall gekommen: „seine Seele lachte noch in der meinen!" – und hieraus entwickelte sich dann erst die ganze, ergreifende Evasklage.

In den letzten Kriegsjahren endlich komponierte ich noch einige der späteren Dehmelschen Gedichte, darunter das „Gleichnis“ und das wundersam abgeklärte Gedicht „Die Verhüllten“, wo der Schlaf und der Tod ihre Gewänder tauschen, und der seltsam stille Vogelruf „zieh mit“ — „zieh mit“ die Strophen jeweils beschließt. Dehmel erzählte, daß das Zwitschern des Vogels (zi-uitt, zi-uitt) ihm das ganze Gedicht geschenkt habe, und Frau Isi schrieb nach Kennenlernen der Musik: „Ihr Ziehmitlied singe ich stumm, wenn ich abends nicht einschlafen kann.“ Dehmel beschloß den Brief mit der Ankündigung einer Buchsendung und den Worten: „In Dankbarkeit Ihr D.“. Es war das letzte Schriftliche, was ich von ihm erhielt.

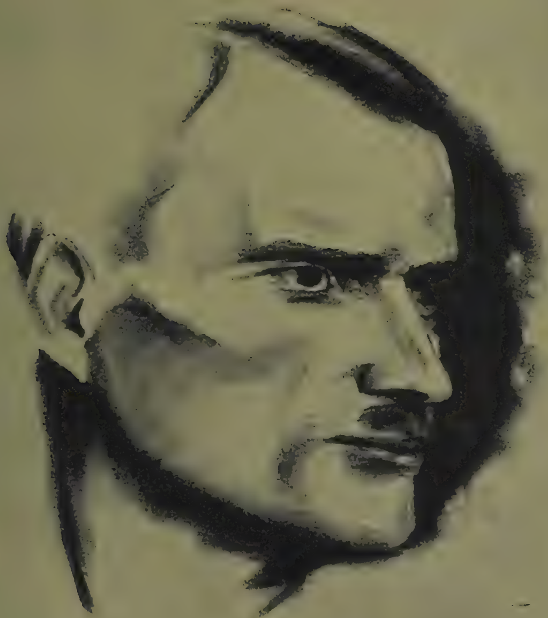
Freundlich, liebenswürdig („liebenswürdigst“, wie D. gerne schrieb!) begann der Briefwechsel, er wurde sachlich, mitunter ging es „hart auf hart“ und schließlich nach einer gewissen Resignation abgeklärt, ruhig und gütig.

Als ich Dehmel zum letzten Male sah, war er seltsam ernst geworden, still und in die Ferne schauend. Die Rosen blühten in dem schönen Garten in Blankenese; Dehmel war Soldat gewesen; ich hatte aber den Eindruck, als ob er des Streitens müde sei. Der Grabstein seines gefallenen Sohnes lag im Blütengarten, und lag wohl auch schwer auf dem ganzen Hause. Abends trug Dehmel noch leise einige Gedichte vor, und mit gütigen Worten nahm er Abschied von mir und meiner Frau.

Wir sollten ihn nicht mehr wiedersehen.

* *
*

Froh und frisch zog Dehmel in jeden Kampf (und wenn es nur eine Unterhaltung von fünf Minuten war); bald sprühten



Hans Wildermann
(1918)

Bildnis des Vetters
(Kreidezeichnung)

die Funken; schließlich aber siegte die Güte bei ihm. So war sein Wesen; so sind seine Briefe, so war wohl sein ganzes Leben. —

Ob nun die Zeit kommen wird, wo man sein Behagen, seine „Freude am Spaß" verstehen wird? Ob der liebe, böse „Fitzebutze" einmal richtig auferstehen wird? Ob wohl bald der Tänzer kommt, der diesen Dehmel entdeckt und tanzt!?

Für viele kleine und große Kinder wäre damit ein neuer Dehmel erstanden, und alle Stilisten, Maler, Reformbühnler, Maschinendirektoren und alle rhythmischen Gymnastiker beiderlei Geschlechts hätten ein ungeahntes, großes Feld, das ihnen Dehmel schon vor fast zwanzig Jahren bebaut und bereitet hat! —

Polyhymnia.

Von Arthur Schopenhauer.

Es bauet sich im unruhvollen Leben
Ein neues Leben voller Ordnung auf,
Des Menschen plan- und grenzenloses Streben,
Der Zeiten eisern schonungsloser Lauf,
Die bösen Geister, die uns rings umschweben
Und tückisch jedem Glücke lauern auf,
Das alles ist gebannet und gewichen,
Durch einen Strom von Wohllaut ausgeglichen.

Die Schöpfung

Ein musikalisches Märchen.

Von Wilhelm Matthießen.

Es ist im Anfang der Zeiten gewesen. Noch wüst und leer war die Welt. „Wir müssen einmal ernsthaft über die Schöpfung mit Uns zu Rate gehen!" sprach da eines Tages Gottvater zum Heiligen Geist. „Ja," erwiderte der, „aber dieses Singen der Engel wird uns gewiß stören?" Da mußte ihm Gottvater recht geben. Und an einem schönen Frühlingsmorgen wurde allen Engeln der Befehl erteilt, unverzüglich für einige Jahre den Himmel zu räumen und sich derweil auf dem Sirius anzusiedeln. Denn Gott wollte scharf nachdenken. So zogen denn die Engel am anderen Morgen mit Sack und Pack, mit Kind und Kegel auf den Sirius. Dort bauten sie sich kleine Blockhäuschen, Hütten und Höhlen, wo sie zu hausen gedachten, bis Gott ihnen wieder den Himmel öffnen würde. Nun war aber einer unter ihnen, den wurmte es über die Maßen, daß Gott die Engel nicht zu seinem Rate herbeigezogen hatte, denn „worauf der eine nicht kommt, das weiß denn doch meistens der andre," dachte er. Und er beschloß, einmal am Himmel zu lauschen. So machte er sich, kaum daß er sein kleines Häuschen gebaut hatte, auf den Weg zum Himmel. Und es dauerte gar nicht lange, da kam er an. Aber, ob er auch ein paarmal um den ganzen Himmel herumschlich, nirgends fand er auch nur den kleinsten Ritz, durch den er hätte spähen, nirgends das kleinste Löchlein, an dem er hätte lauschen können. Denn alle Fenster waren geschlossen und mit schwerem Samt verhängt, alle Schlüssellöcher mit Wolkenwatte

verstopft. Aber der Engel hatte doch bald ein Stückchen Watte nach innen herausgeblasen, und nun sah er die drei Hohen dasitzen auf ihren Thronen, und schweigend blickten sie einander in die Augen. „O weh," dachte der Engel, „da ist wenig zu erfahren für heute! Ich muß es ein andermal versuchen!" Und er machte sich wieder auf, zurück zum Sirius. Wie er nun ein Stückchen gegangen war, da begegnete ihm von ungefähr der Teufel. „Nun, wohin des Wegs?" fragte der Schwarze den Engel. „Ach, laßt mich in Frieden, Herr!" erwiderte der verdrießlich, „ich wollte nur am Himmel ein wenig lauschen — Ihr wißt ja, daß Gott mit sich über die Schöpfung zu Rate geht!" „Soso, soso!" sagte schnalzend der Satan, „hm, hm, wir sind doch immer gute Freunde gewesen, he? Was?" „Ich kann es nicht leugnen," meinte der Engel, „aber weshalb fragst du mich?" Der Teufel rieb sich die Hände. „Keine Angst, keine Angst!" kicherte er, „aber könnte man nicht mal so dies und das von den Plänen des Alten erfahren? Muß ja danach meine Maßnahmen treffen! Hm? Was?" „Aha, so läuft der Hund!" rief erbost der Engel. „Mach daß du fortkommst, sonst ruf ich den Erzengel Michael!" „Soviel Spektakel um einen Pfannekuchen!" schrie der Teufel. Aber schon stürzte er sich Hals über Kopf von dem schmalen Sternenweg hinab in die Hölle.

Der Engel aber ging ruhig wieder in sein Häuschen auf dem Sirius, ließ sich beim Erzengel Gabriel für die Abendandacht entschuldigen und legte sich aufs Ohr. Auf einmal aber, es war um die Mitternacht, wurde er durch ein großes Geschrei geweckt. „Feurio! Feurio!" rief es über den Sirius hin. Und der Engel sah, daß sein Häuschen an allen vier Ecken brannte. Und wie er zum Fenster hinausschaute, da sah er auch den Teufel, wie er hohnlachend neben dem Sirius hinab in die Hölle fuhr. Da

flog er hinaus und sah traurig zu, wie sein Häuschen niederbrannte bis auf den Grund.

Aber er ließ den Mut nicht sinken. Gleich am nächsten Tage baute er sich ein neues Häuschen, und alle die anderen Engel halfen ihm. So war es bis zum Abend schon fertig. Doch kaum war die Nacht gekommen, da machte der Engel sich wieder auf die Strümpfe und schlich an den Himmel heran. Und wieder schaute er durch die Ritze, und wieder sah er die drei Hohen schweigend auf ihren Thronen sitzen. Aber je länger er hinschaute, desto deutlicher sah er, wie von einem Augenpaar zum andern und von diesem zum dritten singende Flammen lohten, wie Melodie um Melodie tönte aus dem Geiste der Heiligen. Und in diesen Melodien hörte er das brausende Licht der Sonne werden und die blaue Sternennacht. Dann aber schwiegen die wogenden Töne, und die Göttlichen sanken in heiligen Schlaf. Als das der Engel sah, schauerte es ihn, und leise schlich er in sein Häuschen zurück. Aber in dieser Nacht ging er nicht zu Bett. Er schellte noch um die Geisterstunde den Musikengel aus den Federn und ließ sich ein ganzes Buch Notenpapier geben. Damit flog er nach Hause und schrieb die gewaltigen Melodien, die er von den drei Hohen erlauscht, singenden Herzens auf. Und er freute sich, wie in seinen Melodien das goldene Licht wogte, wie die stürzenden Wasser brausten, wie die Berge sich donnernd herauswölbten aus den brodelnden Tiefen. Und eine heilige Andacht kam über ihn, als der Mond golden und groß emporstieg aus den Meeren.

Als er aber soweit geschrieben hatte, da streute er Sand über seine Noten, und dann schloß er sie sorglich in seinen Schreibtisch ein.

Am anderen Abend aber machte er sich wieder auf, um am

Himmel zu lauschen. Doch auf dem Sternenweg sah er auf einmal eine Fußspur, aus der dampfte noch der gelbe Schwefel. „O weh," dachte er, „da ist wieder einmal der Teufel gegangen!" Und er rannte was gibst du was hast du zum Sirius zurück. Da sah er schon von weitem, wie wieder sein Häuschen am Brennen war. Schnell tauchte er mit seinen Flügeln in einen blauen See, damit ihm die Federn nicht versengt würden vom Feuer. Und rauschend flog er durch das offene Fenster in sein Zimmer. Das brannte schon lichterloh. Aber noch eben gelang es ihm, die Notenblätter aus seinem Schreibtisch zu retten. Und sausend flog er wieder hinaus. „Nun bist du wieder einmal der Geleimte, dummer Teufel!" dachte er. Und am nächsten Abend stand sein Häuschen schon wieder fix und fertig aufgebaut. Diesmal aber war der Engel klüger. Er nahm seine Noten unter den Arm und spazierte, vergnügt vor sich hinpfeifend, zum Himmel hinauf. Und wieder lauschte er dem Tönen im Geiste Gottes. Und er hörte und sah die Wälder sprießen, die Wiesen grünen, sah Weintrauben reifen und süße Äpfel, Preißelbeeren in der Heide und goldene Ähren im Feld. Da wußte er sich nicht mehr zu fassen vor Freude, und kaum, daß die Hähne in Schlummer sanken, lief er nach Hause und schrieb die ganze Musik, die er gehört hatte, auf. Weil er aber ein vorsichtiger Engel war, nahm er, als er fertig war, seine Mappe und erbat sich für die Nacht Quartier bei einem anderen Engel, der sein guter Freund war. Und richtig, kaum graute der Morgen, da stand wieder sein Häuschen in hellen Flammen. Und rauchend fuhr der Satan eben hinab in den Abgrund. Aber diesmal wollte der Engel sein Häuschen nicht mehr aufgebaut haben. Denn alles im Himmel und auf den Sternen war ihm gleichgültig geworden, nur die Schöpfung nicht. Und als er am Abend mit

seinem Notenbuch wieder an die Ritze schlich und aus den göttlichen Melodien voller Entzücken vernahm, wie die vierfüßigen Tiere entstanden im Wald, wie Hirsch und Reh durch die Forsten gingen, wie die Fische das blaue Meer durchfurchten und die Vögel in Busch und Bäume zwitscherten, wie sich die Falter bunt über dem Duft der Blumen wiegten, – und endlich wie der Mensch erwachte im Garten des Paradieses, – da konnte er es nicht mehr erwarten, bis er nach Hause kam. Er setzte sich gleich unter das Fenster, an dem er gelauscht hatte, und in dem goldenen Strahl, der durch die Ritze fiel, schrieb er die Harmonien Gottes auf. Kaum aber hatte er die letzte Note in seine Linien gemalt, da öffnete sich über ihm leise das Fenster. Und mit wallendem Barte schaute Gott hinaus. Der Engel hatte noch eben Zeit sein Notenbuch zuzuklappen. Da sprach auch Gott schon: „Wie? Habe ich euch nicht auf den Sirius geschickt? Und jetzt seh ich dich hier sitzen und lauschen?" „O Herr!" erwiderte der Engel, „voll Wunder ist dein heiliges Werk –" Gott aber schüttelte den Kopf: „Du hast unser Gebot übertreten. Zur Strafe wirst du ein Mensch werden und sterben!" Als das der Engel hörte, erblaßte er. Und Gott fuhr fort: „Du kannst dir selber die Zeit aussuchen, in der du auf Erden geboren wirst." „Und darf ich dann den Menschen von deiner Schöpfung singen?" Gott nickte ernst und freundlich, und dann sagte er noch: „Und das soll dir auf Erden ein Zeichen sein: dreimal wird dir der Satan dein Häuschen verbrennen!" Dann schloß er das Fenster.

Der Engel aber ging traurig von dannen. Und als die Erde geschaffen war, da ging er hin und vergrub sein Notenbuch im Paradiese.

Dann wartete er Jahrtausend um Jahrtausend. Endlich

aber wurde er in die Welt geboren und Haydn genannt. Und er grub im Paradiese die Noten der Schöpfung aus. Als das der Satan erfuhr, steckte er ihm dreimal sein Häuschen an. Aber die Schöpfung konnte er nicht verderben. Und weil sie noch nicht gestorben ist und auch Haydn noch nicht, leben sie beide noch heutigen Tages und werden leben in alle Ewigkeit.

Die Musik.

Von Franz Grillparzer.

Wer vermag deinen Zauber zu schildern,
Liebliche, milde, freundliche, holde,
Fühlende Freundin fühlender Seelen,
Herrlichste unter den herrlichen Schwestern!
Was der Mund nur schwankend stammelt,
Was der Dichter zu laut verrät,
Lispelt vernehmlich dein Saitenspiel.
Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
Darum sei mir dreimal gesegnet,
Hohe, strahlende Königin!
Ewig soll meine Lippe dich preisen
Und in den Klang meiner Weihegesänge
Mische sich jauchzend der Jubel der Welt.

Isolde.

Ein musikalisches Märchen.

Von Wilhelm Matthießen.

Vor vielen tausend Jahren herrschte im Lande Urdar ein gewaltiger König; der hatte eine Tochter, die war über die Maßen schön, und der König liebte sie mehr als alles auf der Welt. Eines Tages aber wurde sie blaß und still, und wieder ein Tag, da blieb sie müd in ihrem Gemach, und am dritten Tage da legte sie sich hin und wollte sterben. Der alte König aber stand an ihrem Bett und klagte: „Warum willst du fort von hier, mein Märzblümchen, mein schönes? Sieh, draußen wird es Frühling im Land, und du liegst hier, mein Schneeglöckchen, mein Lenzveilchen und willst welken wie im Spätherbst die Astern.“ Die Königstochter aber konnte ihm schon keine Antwort mehr geben. Denn kaum hob der Atem noch ihre Brust. Da klopfte es auf einmal an die Türe des Zimmers, und ein ur-, uralter Mann, angetan mit rotem Talare, trat ein. „König,“ sprach er, „ich bin der Patensohn des Todes, und mein Gevatter schenkte mir an der Wiege die Kunst des Heilens. Weil ich nun hörte, daß deine Tochter auf den Tod darniederliegt, bin ich gekommen.“ Und der König ergriff die beiden Hände des Alten. „Wann du ihr das Leben wiedergibst,“ sprach er, „dann will ich dir alles schenken, was du verlangst.“ Der Arzt aber schüttelte den Kopf. „Ich verlange nichts von dir, König,“ sagte er, „aber ehe ich ihr mein Tränklein gebe, muß ich dir sagen, daß es deinem Mädchen ewiges Leben und ewige Jugend schenkt. Nie wird sie sterben können, wenn nicht ein

Mächtigerer als mein Gevatter, der Tod, sie erlöst. Also wähle, König!" Als das der König hörte, da leuchteten seine Augen auf vor Freude, und er sprach: „Was kann es Köstlicheres geben als diesen Trank? Aber beeile dich, denn sieh, ihre Seele schwebt ihr schon auf den Lippen." Da nahm der Arzt eine Phiole aus seinem Talar und flößte der Kranken drei Tropfen des lieblichen Elixieres ein. Sogleich schlug sie die Augen auf, wie erste Morgenröte flog es über ihr blasses Gesicht, und sie war wieder frisch und gesund. Als aber der König dem seltsamen Arzte danken wollte, war dieser nirgend mehr zu finden. Und sein Tränklein wirkte, wie er es verheißen hatte: der König wurde greis und starb. Die Gespielinnen des Mädchen wurden Frauen und Mütter, bekamen Kinder und Enkel und starben. Und die Kinder dieser Enkel wurden grau und alt und gingen dahin. Die Königstochter aber blühte jahraus jahrein im Glanze der Jugend. Immer wieder sah sie den Frühling sprießen, sah die Schneeglöckchen blühen und die Veilchen und sah sie welken; sie aber blieb in Sommer und Herbst, in Winter und Tod das Märzblümchen, wie einst ihr Vater sie rief. So reiften tausendmal in den Hecken die Haseln, so blühten tausendmal die wilden Rosen im Hag, tausendmal röteten sich die Kirschen im schattenden Laub, färbten sich gelb die Birnen, welkten die Rosen dahin. Menschenalter um Menschenalter sank in das Grab, tausend Kriege rasten über die Welt, und millionenmal hörte die Königstochter das Totenglöckchen läuten. An ihr aber ging stets vorüber der Tod, und sorglich mähte um sie herum seine Sense. Und als tausend Jahre vergangen waren, da wußte sie um alles Leid der Welt, und um alle ihre Freude, alle Götter kannte sie und alle Dämonen, und jeden Klang des Alls hörte sie. Und Jahr um Jahr sehnte sie sich stärker nach Erlösung und Tod. Da

machte sie sich eines Tages auf, um den alten Arzt zu suchen. Gewiß, dachte sie, lebt auch er noch, denn an sich hat er wohl sein Tränklein zuerst erprobt. Und sie wanderte durch die Länder dahin, Jahr um Jahr. Durch alle Wälder wanderte sie, durch alle Reiche und Städte, über alle Meere, durch den Brand der Wüsten. Und wo sie hinkam unter die Menschen, und wo sie hinschaute mit den veilchendunklen Augen, in denen die Tiefe der Ewigkeit lag, da blühten die Fluren auf, da blühten die Herzen, da tönte die Welt. Und oft verdang sie sich als Magd, und dann wuchsen noch einmal so hoch die Halme, noch einmal so schwer wurden die Ähren. Aber sie sah ihren Herrn sterben und die Frau, und die Kinder wurden alt und starben, — da ging sie weiter. Und oft wanderte sie mit einem Spielmann durchs Land, und dann klangen noch einmal so süß seine Lieder. Und oft trat sie mit einem, den sie lieb hatte, vor den Altar, aber immer wieder sah sie ihren Liebsten alt werden und sterben, und immer wieder zog sie weiter ins Land. So gingen noch einmal tausend Jahre dahin, und nirgend fand sie den alten Arzt. Einmal aber kam sie in eine große Stadt, da ging sie des Abends sinnend durch die Gassen, und wie sie so in dem traurigen Geläut ihrer Gedanken dahinschritt, tat sich an einem altertümlichen Haus eine Tür auf, und heraus kam der Alte im roten Talar. Gleich ging er auf die Königstochter zu und sprach zu ihr: „Mein Kind, ich wußte, daß du kamest!" Und er nahm sie mit in sein Haus. „Nun," fragte er, „bist du mit meinem Elixier zufrieden?" Sie aber schüttelte den Kopf. „Gib mir den Todestrank!" sagte sie; „ich weiß jetzt um alles Leid der Welt, und nun wäre der Tod mir Leben!" „Nein," sprach der Alte, „ich kann den Bann nicht lösen! Und doch sag ich dem Hohen Dank: Höre, Kind, ein einz'ger Trank ward mir nur

gegeben: in dem Tranke Tod und Leben. Schwere Nacht und Not ists dem Einen und der Tod. Doch den andern weiht er zu lebendiger Ewigkeit." Die Königstochter antwortete und sprach: „Und was soll ich, du Großer, nun mit diesem ewigen Leben tun?" Ganz nahe beugte sich der alte Zauberer zu ihr nieder und flüsterte: „Weiter durch die Jahrhunderte schreiten .... Und zeige den Todgeweihten im kleinen Einen des All, in der tausend Dinge wogendem Wirbel des Einen Widerhall. Und in der Welt verwirrendem Wahn: zeig' ihnen Pan!" Als das die junge Königstochter hörte, da ward sie wieder getrost in ihrem Herzen, und sie machte sich auf, tiefer noch in die Welt hinein. Und es dauerte nicht lange, da begegnete ihr ein Mann, der summte eine Melodie vor sich hin. Als er aber die schöne Königstochter sah, da blieb er stehen, schaute ihr in die Augen und grüßte sie. Und sie neigte freundlich den Kopf, und was sie seit tausend Jahren nicht getan, sie lächelte ihm zu. „Meister Mozart," sprach sie, „ich freue mich, daß ich Euch begegne!" „Woher weißt du, liebes Kind," fragte der Mann, „daß ich Mozart bin?" „O," sprach sie, „wie der Meister fragen kann! Summtest du nicht eine Melodie? Meister, ja, ich kenne sie!" Mozart aber machte große Augen. „Beinahe fürchte ich mich vor dir, mein Kind," sagte er; „diese Melodie ist noch nirgend gespielt worden!" Da lachte sie wieder. „Meister," sprach sie, „Meister, sei nicht bang! Aller Sterne Klang klingt und tönt in mir .. Alles weiß ich, alles kenn' ich und benenn' ich, jeden Ton und jedes Herz .." „Und wie heißt du denn?" fragte Mozart. Da besann sie sich eine Weile. Und dann summte sie Mozarts Melodie und ihr Summen wurde Singen. Und tief sah sie dem Meister in die Augen und sagte: „Jetzt weiß ich es und kenne mich. Und, Mozart, nun benenn' ich mich ....

Hörst du nicht der Sterne Reih'n? Sieh, nun will ich dir Konstanze sein!" Damit nahm sie des Meisters Arm und ging mit ihm. Und wie zwei singende Sterne schauten ihm ihre Augen über die Schultern, als er die „Entführung" schrieb. Doch kaum hatte er die letzte Note hingemalt, da sah er sich um, — sie aber war verschwunden. Aber die Sterne klangen in seinen Noten, und durch die Partitur geisterte der Große Pan. Indes ging die Königstochter weiter. Und aus und ein schritt sie in den Häusern der Meister. Und wenn Haydn die Kerze anzündete, um eine Musik zu schreiben, und wenn er das Thema hingekritzelt hatte, dann hörte er die Königstochter schon lachen in einem Winkel seiner Stube. Und er sprach: „Wußt ich es doch, Mädchen, daß du hier warest. Immer wenn du kommst, fangen mir Himmel und Herz an zu singen." „Ja," sagte sie dann geheimnisvoll, „ich bin, was im Schoße der Ewigen tief und in allen Seelen schlief." Sprachs und lief eilend die Treppen hinab. Lief zu Mozart und war ihm Donna Anna und Pamina, und nicht lange, da saß sie bei Schubert in dem kleinen Stübchen. Die arme Kammer aber wurde hell wie der Frühling, und alle Wälder rauschten hinein, wenn sie über die Schwelle trat.

Aber so schön ihr auch dieses Leben jetzt war, — als sie sah, daß die Meister den Himmel fast schon auf die Welt herabgezogen hatten, da fühlte sie wieder, wie müde sie war, und wieder sehnte sie sich nach dem Tode. Und sie klagte: „Nun erwachten in der Meister Noten alle Klänge, alle Toten. Ich habe, Gott, mein Werk getan: Tod, nun nimm mich an!" Aber immer noch sichelte sorglich der Tod um sie her. Und traurig wanderte sie dahin, bis sie wie von ungefähr, gelockt durch ein Gebrause von gewaltigen Tönen, in Beethovens Haus kam.

Der Meister aber sah sie nicht. Eben war er vom Flügel aufgestanden, und nun rannte er auf und ab durch das Zimmer, und schrie und sang dabei wilde Melodien und schlug mit den Fäusten den Takt. Still setzte sie sich an den Tisch und nahm ein Notenblatt, und leise summte sie Beethovens Musik, — und es war die fünfte Sinfonie. „Wo kommst du her? Was tust du da?" rief der Meister. Sie hörte nicht auf ihn und schrieb auf ein leeres Blatt: ‚Andante con moto'. Und Beethoven sah es an. Und er sah das Mädchen an. Und sie schaute mit ihrer Augen traurigen Tiefen in die Flammen der seinen. Die wurden auf einmal mild. Und wie sie immer tiefer die klagenden Kerzen der ihren in sein Gesicht leuchten ließ, da brach es plötzlich wie ein Brunnen auf in seiner Seele, und aller Welten Leid lag in den Augen des Meisters. Und sie ging schweigend hinaus. Beethoven aber setzte sich hin und schrieb das Andante con moto. Und die Klage aller Kreatur war darin.

Die Königstochter aber ging weiter in das Jahrhundert hinauf. Und immer größer ward ihr Verlangen nach Erlösung. Eines Abends nun kam sie in eine große Stadt. Da blieb sie vor dem Theaterzettel stehen, und sie sah, daß man Tristan und Isolde spielte. Eilend ging sie hin, denn bald sollte die Oper beginnen. Und sie saß auf ihrem Platze und wartete klopfenden Herzens. Längst war die Zeit verstrichen, und schon wurden die Leute unruhig. Und schließlich ging es von Reihe zu Reihe: Die Isolden-Sängerin ist krank geworden. Als das die Fremde vernahm, stand sie auf und eilte zu Richard Wagner, der an diesem Abend sein Werk selbst dirigierte. Der Meister aber sah sie an. Und es war ihm, als sei Isolde selbst emporgestiegen aus der Tiefe der Zeiten. „Ich will die Isolde singen!" sagte die Königstochter. „Sie?" fragte Wagner. „Ja, lassen Sie mich!" bat

sie, und leise fügte sie hinzu: „Meister, goldene Kränze will ich um dich winden und in Isolde dann Erlösung finden.“ Wagner wußte nicht wie ihm war. Und als er wieder in ihre Augen schaute, da sah er: in diesen Augen war alle Liebe und alles Leid der Welt. „Ja,“ sagte er, „Sie sollen singen!“

Und es dauerte nicht lange, da stand die Königstochter als Isolde auf der Bühne und sang. Und schon bei den ersten Tönen, die golden aus ihrer Kehle stiegen, ging es wie ein heißer Strom über die Zuhörer hin. Aller Herzen stockten, alle Gesichter waren blaß wie der Tod. Selbst Wagner, der am Dirigentenpulte stand, fühlte, wie das Blut ihm aus dem Herzen wich, eiskalt überschauerte es ihn, und es zitterte der Stab in seiner Hand. Und die Geigen weinten im Orchester, die Celli klagten, und alle Musiker drunten, wie im Atem des Todes, spielten mit einer Meisterschaft, daß ihnen selber fast graute. Und weiter ging die Oper. Und als Isoldens Liebster sang: „Wohin nun Tristan scheidet, – willst du, Isold', ihm folgen? – Dem Land, das Tristan meint, – der Sonne Licht nicht scheint...“ – und als Isolde jubelnd antwortete: „Wo Tristans Haus und Heim, – da kehr Isolde ein: – auf dem sie folge – treu und hold, – den Weg nun zeig Isold'!“ – da lag eine unsägliche Stille über dem Theater, doch laut hörte jeder sein Herz klopfen. Der Meister aber stand totenbleich am Pult. Und der Schweiß rann ihm kalt über die Stirn. „Welch ein Gott sprach nur aus mir?“ dachte er. Aber schon rauschte der Vorhang wieder empor. Und bald stand Isolde vor dem toten Freunde, und ihre Augen strahlten in blühender Flamme. Kein Hauch regte sich im Theater. Die Leute krampften ihre Hände um die Sessellehnen. Der Meister aber ließ den Taktstock sinken. Und die Musiker ihre Instrumente. Doch wie von Geistern gestrichen, wie von den Unterirdischen

geblasen, spielten alle von selber fort. Und allen die im Theater saßen, war es, als stünde Pan und der Tod mitten unter ihnen. Da begann Isolde ihren Sterbegesang. Immer blühender wurde das Lied; und endlich sang sie: „... süß in Düften mich verhauchen? ... In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Weltatems wehendem All, — ertrinken, versinken, — unbewußt, — höchste Lust!" Ganz leise, wie ferner Flügel Wehen, klangen die letzten Worte aus ihrem Mund. Und dann sank sie sterbend dahin. Als aber der Vorhang gefallen war, da blieben alle in heiligem Schweigen auf ihren Plätzen. Und sie fühlten, daß der Flügel des Todesengels ihre Stirnen gestreift hatte. Nur der Meister eilte hinter die Bühne. Und er kniete neben Isolde nieder und nahm ihre erkaltende Hand in die seine. Da öffneten sich noch einmal die Augen der Sterbenden und sie strahlten den Meister an. „Nun fand' ich dich!" sprach die Fremde, „Du bist stärker als der Tod!" Und sie sank in ewigen Schlaf. In diesem Augenblick aber verschwand ein Mann in rotem Talar von der Bühne, den niemand vorher dort gesehen hatte.

Aus dem Tagebuch.

Von Friedrich Hebbel.

Gestern morgen, nachdem ich kaum aufgestanden war, holte mich ein Bekannter ab, um im großen Saal des Conservatoires der Probe eines Berliozschen Konzertes beizuwohnen. Ich hörte, freilich zerhackt und zerstückelt, schöne Musik und wurde durch die dämmernden Lampen, die von ihrem Licht rötlich beglänzten Gesichter der Orchester-Mitglieder und den am Anfang noch halb finstern Saal in meine Jugend zurückversetzt; sogar der Frost in

den Füßen trug das Seinige dazu bei. In meinem Geburtsort wurden in der Adventzeit und an den hohen Festtagen der Christenheit Kirchen-Musiken aufgeführt. Der Stadtmusikus dirigierte sie, Waldhörner, Hoboen, Posaunen, Pauken ergossen, von den breiten Orgeltönen, die der sehr geschickte Organist in voller Gewalt hervorzulocken verstand, getragen, ihre wunderbaren, fremdartig-feierlichen Klänge durch das dämmernde Oval der Kirche, der Rektor, dessen quäkend-piepige Stimme ich damals als ebenso zur Sache gehörend betrachtete, wie das schneidende der Violin-Töne und das schmelzende der Flöten, sang mit seltsam verzogenem Gesicht eine Arie, und die Chorknaben, die ich solange beneidete, bis ich selbst ihnen beigesellt wurde, schlossen mit einem Choral. Lampen, die mit der Finsternis zu kämpfen schienen, weil ihre matten Flammen zitterten, verbreiteten ein rötliches Licht, das all den wohlbekannten Gesichtern in meinen Augen etwas Überirdisches verlieh und sie hoch über die anderen Menschen, die sich nach und nach hustend und räuspernd unter und neben mir einfanden, hinausschob, jede Bewegung, die sie machten, das Taschentuch, das der Organist zog, die Brille, die der Stadtmusikus aufsetzte, vor allem aber die Noten-Bücher, wenn sie auf die Pulte gelegt wurden, hatte für mich etwas Religiöses, wenn die Knaben miteinander flüsterten, so war es mir, als ob ich sie vor der Himmelstür Scherz treiben sähe, sogar über den die Bälge tretenden Schuster mit dem ungeheuern Mund konnte ich nicht mehr lachen, wenn er so ernsthaft um die Ecke sah, und an den über dem Orgelwerk schwebend abgebildeten Engeln verwunderte es mich ordentlich, daß sie ihre Flügel nicht bewegten. Wenn ich mich jener Empfindungen jetzt erinnere, so muß ich sagen: ich schwamm im Element der Poesie, wo die

Dinge nicht sind, was sie scheinen, und nicht scheinen, was sie sind, das Wunder der weltlichen Transsubstantiation vollbrachte sich in meinem Gemüt und alle Welten flossen durcheinander. Gar abscheulich-nüchtern ward mir hinterher zu Mute, wenn die Lampen ausgelöscht und die Notenpulte weggesetzt wurden, wenn die Musiker sich zurückzogen, wenn ordinäre, verschnupfte Menschen die Orgel füllten und sich mit ihrem Gesangbuch blökend dahin stellten, wo kurz zuvor Hörner und Hoboen im Lampenschein geheimnisvoll geblinkt und geklungen hatten.

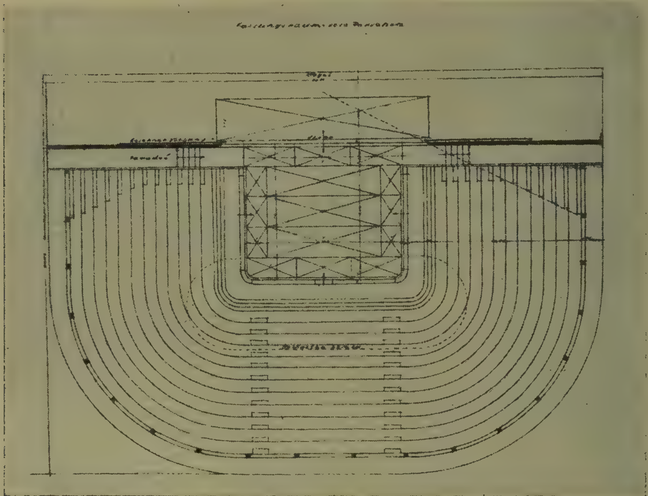
Um auf Berlioz zurückzukommen, so hatte der dramatische Dichter alle Ursache, den Komponisten zu beneiden. Wahr ist und bleibt es, Kunstwerke, die aufgeführt werden können, sollen auch aufgeführt werden, aber welch ein Unterschied zwischen einem Orchester und einem Theater: Verfehlt ein Orchestermitglied das Tempo, so gibt es einen Schlag mit dem Direktorstab aufs Notenpult und es heißt: „Encore!", der Mann wird schamrot, er sagt nicht: „Es ist meine Individualität zu spät zu kommen," sondern er guckt ins Blatt und paßt besser auf. Der Schauspieler dagegen — wozu die Erörterung! Wenn der Miserabelste das Tiefste karikiert und auf den Kopf stellt, wenn Komma und Semikolon allein da sein wollen, wenn der Punkt sich zum Gedankenstrich macht und der Gedankenstrich zum Punkt, wenn Buchstaben und Interjektionszeichen miteinander in Kampf geraten oder gar geradezu die Rollen wechseln, so wird der Dichter allein zur Verantwortung gezogen; er ist der Unglücksmensch, gegen den die schreiendsten Sünden nicht bloß begangen werden, sondern der wegen dieser Sünden auch noch bestraft wird, man mordet ihn und mißhandelt dann noch den Toten dafür, daß er die Eigenschaft hatte, ermordet werden zu können.

Theater*).

Von Wilhelm Treichlinger.

Leitsatz: Jedes Problem des modernen Theaters ist eines der Raumschaffung.

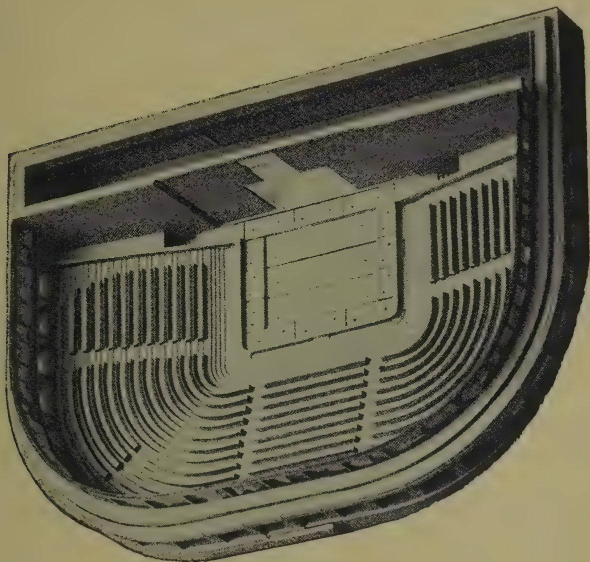
So liegt auch mein Ziel in dieser Richtung. Nicht holde Täuschung der Malerei, wie Schlegel schwärmte, den körperlichen, fühlbaren Raum. Den Raum statt des Innenraumes,



das Symbol wieder statt der Allegorie. Der Schauspieler darf also nicht vor der Dekoration spielen, sondern auf und mit ihr. Die Dekoration selbst darf nie mitspielen. Falsch ist, ein Beispiel zu geben, bei Maria Stuarts Versen: „Eilende Wolken,

*) Entwurf der Pläne: Architekt Fritz Rosenbaum, Wien.

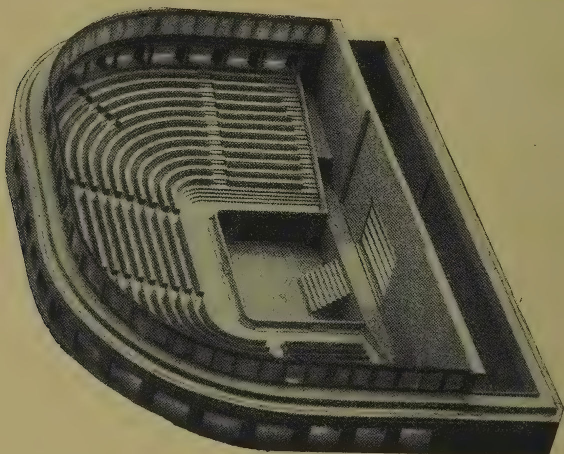
Segler der Lüfte ..." ziehende Wolken zu zeigen. Grauenvoll Prospekte, die weite Landschaften usw., eine unmögliche Raumwelt schaffen. Grauenvoll an sich und dadurch, daß hier ein zweidimensionaler Ausdruck einen dreidimensionalen vortäuschen will und gleichzeitig mit einem solchen verbunden ist. Bild und



Normalstellung sämtlicher Versenkungen, das Bühnenniveau undurchbrochen.
(Illustrationen zu Zeile 17–24, Seite 141.)

Darsteller. Das Kunstwerk darf wohl nie mit der Natur wetteifern, ihre Gesetze aber muß es respektieren. In unserem Falle die Gesetze des Körpers, des Raumes, des Freilichtraumes. Der Innenraum, als feststehender, für ein bestimmtes Individuum geschaffener Teil des Raumes kommt für die Bühne nicht in

Betracht. (Man unterscheide wohl zwischen Innenraum und Raum im Innern eines Hauses.) Wenn er heute noch immer herrscht, so ist uns ein Irrtum vergangener Jahrhunderte so Gewohnheit geworden, daß die Sinnlosigkeit unbewußt bleibt. Der Freilichtraum ist für die menschlichen Sinne unerfaßbar, was wir empfinden ist nur die Summe der durch die im Bewußtseinsfelde stehenden Körper geschaffenen Räume. Werden

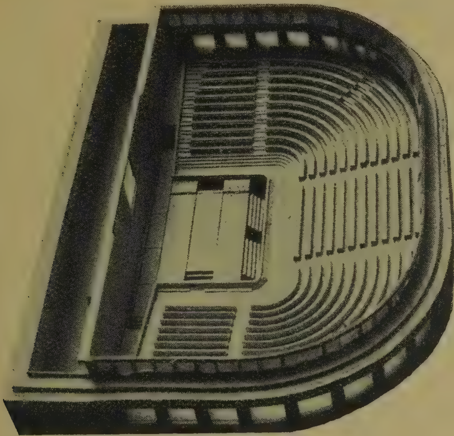


Sämtliche Versenkungen versenkt. Zeigt Auftrittsmöglichkeiten der linken Seite, aus Hinterbühne, Parodois.

wir erst das Empfinden für die räumliche Schaffenskraft der Körper haben, wird der heute mehr oder minder abstrakte Begriff Freilichtraum sinnlich fühlbar werden.

Um das Vorhergehende zu formulieren: Die Szene darf nie die Umgebung des Spieles bilden, sie muß Zusammenfassung der Schauplätze sein, die wiederum nicht durch malerische

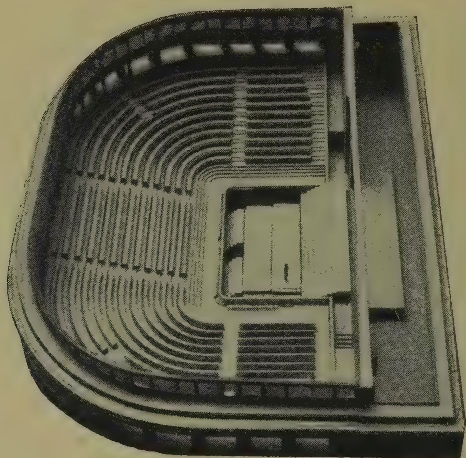
oder schriftliche Attribute getrennt werden dürfen, sondern durch räumliche Kraft, ihre Stellung zueinander in Höhe und Tiefe, oder auf dem Plan. Die alte Bühne ersetzte dies durch Konvention: die Standorteregel. Die Vornehmen rechts, die Minderen links.



Freier Spielplatz im Hintergrunde durch eine Hauswand mit Fenster (durch Stellung der Oberteile der Szenenwand gebildet) abgeschlossen.
Auftritte: von unten (allseitig!) und aus den Parodois.
Für „Zähmung der Widerspenstigen".

Das Bühnenbild muß eindeutig sein. D. h. nicht die gute Bildwirkung entscheidet, das Charakteristische jedes Momentes der Handlung. Es muß dem Zuschauer durch die Stellung der Schauspieler zueinander, spielten sie selbst im Alltagskleid ein Königsdrama, klar sein in welcher Richtung die rhythmische Bewegung der Handlung verläuft. Es gibt daher im ganzen

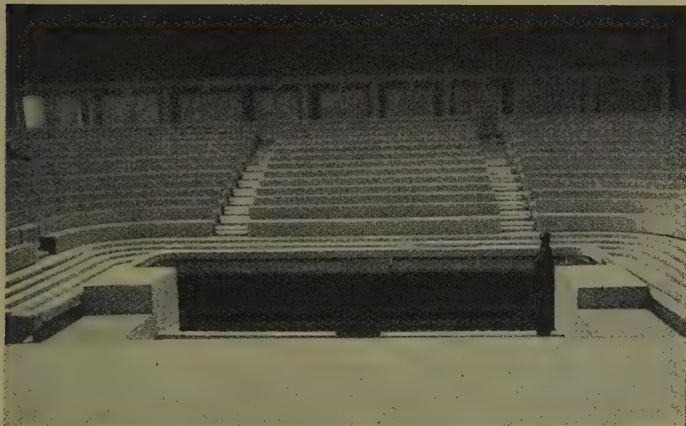
Bühnengebiete nichts jämmerlicheres als die von der alten Oper übernommene Proszeniumsstellung. Tritt jemand beim Finale einer unbekannten Oper in den Zuschauerraum, er wird nur unterscheiden können, dies scheinen Solisten, dies Choristen zu sein; nicht mehr. Aber gerade die Proszeniumsstellung zeigt uns den Hauptmangel der Guckkastenbühne ganz klar: eine einzige



„Julius Cäsar" 1. Akt, 1. Szene. Auftritte von allen Seiten.

Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeit, die durch das Proszenium gebildete Ebene. Stellen wir jemanden im Hintergrunde und jemanden im Proszenium auf, die Wirkung wird nur wenn wir sehr gewaltsame Lichtunterstützung benützen eine andere sein. Bei normal ausgeleuchteter Bühne stehen sie für das Auge nebeneinander. Goethe sagt in seinen Schauspielerregeln, daß die Bühne ein figurenloses Tableau vorstelle, in dem der Schau-

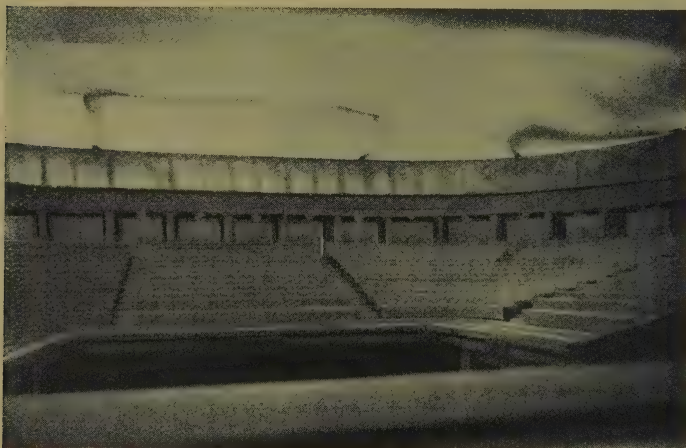
spieler die Staffage zu machen habe. Anderen Orts (§ 85) „Eben so wenig trete man ins Proszenium. Dies ist der größte Mißstand; denn die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.“ Kann man stärker, ohne es zu wollen! die Guckkastenbühne verdammen, den Tod des Schauspielers als Körper testieren?



Illustrationen zu Zeile 30–2, Seite 141/2.
Blick ins Orchester. Zwei seitliche Versenkungen.

Wir fühlen die Impotenz der Guckkastenbühne, ihre Unmöglichkeit, das Drama zu gestalten, ihr Ungenüge für unsere Zeit, jede moderne Inszenierung ist vorerst ein Kampf mit der Bühne. Denn was zwischen Proszenium und Rückwand liegt ist ein Raumvacuum, ein Raumcastrat, durch den Rahmen jeder Kraft beraubt. Einen Raum empfinden zu können bedingt Anwesenheit in ihm, nicht Einblick. Die grandioseste Wirkung des

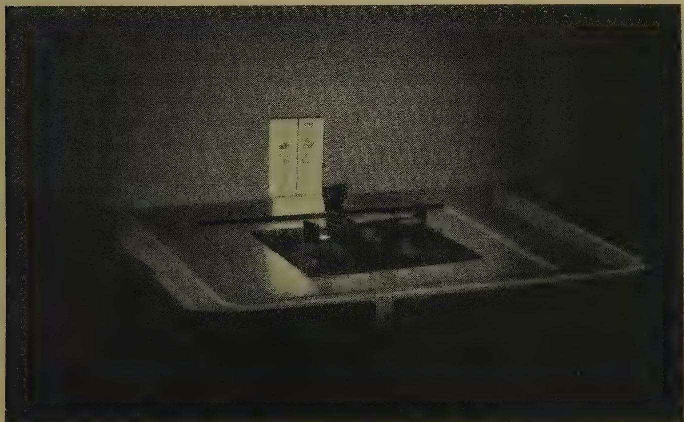
Raumes, die Höhenwirkung verpufft. Ein freistehender Stab in der Natur beträchtlich hoch erscheinend, wird im Bühnenraum überhaupt nicht auffallen. Denn hier empfinden wir die Höhe nicht mehr als solche in dem von ihr geschaffenen Raum, lediglich als Teilung des Bühnenrahmens. Das wichtigste Ausdrucksmittel der Schauspielkunst, die raumschaffende Kraft der Körper geht verloren, höchstens bleibt die raumteilende Kraft



Anblick des Hauses von der Bühne aus. Die vorderen Versenkungen versenkt, Velarium gebauscht (I. zu Z. 24–29 Seite 141.)

des Rhythmus, sein statisches Element. Man bringe hier nicht den abgeschabten Einwand, die Stücke unseres Repertoirs brauchten für ihre wechselnden Schauplätze die wechselnde Breite und Höhe des Bühnenrahmens. Enge und Weite eines Schauplatzes gibt Licht und vor allem der Darsteller. Der Bühnenraum ist eben kein durch Wände und Decke abgegrenzter Raum-

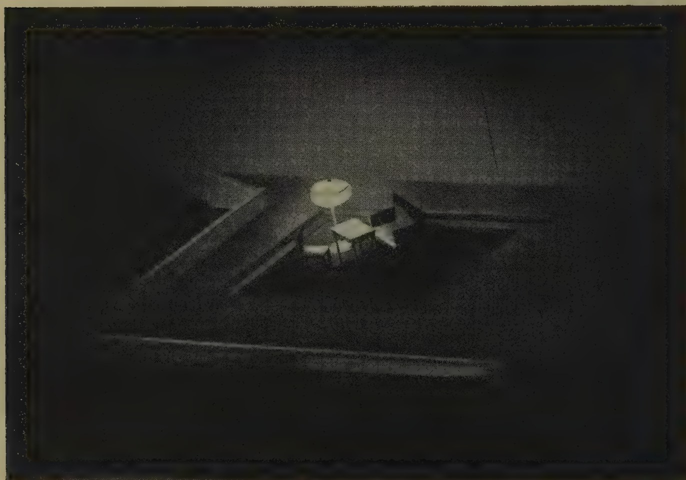
teil, sondern je nach der Haltung der Spieler abgegrenzter Raum. Noch ein Beispiel für die Kraftlosigkeit der heutigen Bühne. . . . Sie hat nur eine Auftrittsmöglichkeit: die Hinterwand. Alle Auftritte aus den Seiten, seien sie noch so gut angelegt und ausgestattet, sind wirkungslos, da der seitliche Auftritt alle Aufmerksamkeit auf den Rahmen zwingt und so die ganze Sinnlosigkeit von Bild und Körper zeigt.



„Stützen der Gesellschaft". 1. Akt.

Im Gegensatze zur heutigen nur Tableaubühne ist es bei der Tanz- oder rhythmischen Bühne (Shakespeares Bühne) gleich, von welcher Seite man auftritt. Jede Auftrittsmöglichkeit ist gleichwertig. Die Auftritte ergeben sich aus der spielerischen Logik zum ersten Auftritt. Wie auch das Spiel sich logisch aus den ersten Szenen entwickeln muß, einem Symphoniesatz gleich. Damit ist gesagt, daß dem rhythmisch logischen der Vorzug vor dem malerisch-akzentuierten gegeben ist. Ich

verkenne nicht die enorme, ja unumgänglich notwendige Wichtigkeit der Farbe auf der Bühne, aber ihre Bedeutung ist keine prinzipielle, wo es sich handelt Räume zu schaffen, das plastische Hinter- und Übereinander vor dem flächigen Nebeneinander als notwendiges Ausdrucksmittel erkannt ist. Die Bedeutung, die sie in räumlicher Hinsicht verloren, muß im Kostüm ersetzt werden. Hier muß die Farbe jene Intensität erreichen, die sie



„Rosmersholm" 3. Akt.

an Musik gemahnen läßt. Sie ist neben der Lokalisierung durch agierende Gegenstände die einzige Wirkungsmöglichkeit, die der Schauspieler nicht in sich trägt. Tanz, Musik und Wort ist im Schauspieler. Wobei Tanz und Musik als nicht gemeinsam betrachtet werden. Ebenso wie Rhythmus und Melodie. Was die musikalische Phraseologie als Rhythmus bezeichnet ist

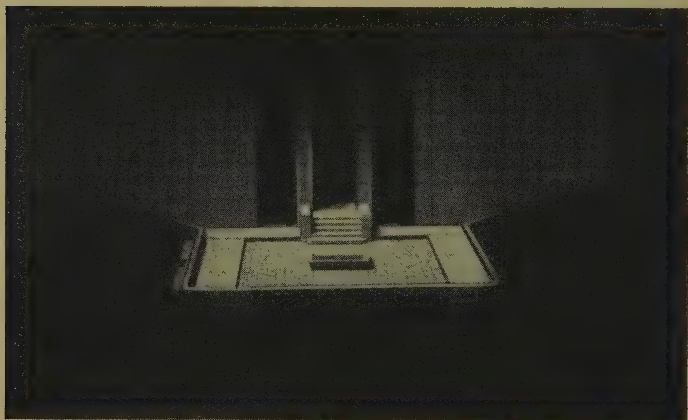
Akzent, Cäsur, nicht Rhythmus die Raumkraft. Es gilt heute wieder das Gesamtkunstwerk, aber nicht von der musikalischen Seite, von der schauspielerischen, besser tänzerischen Seite zu schaffen. Denn auch im extremsten Sprechstück ist ein tänzerischer Kern. In Rosmersholm ist ebenso ein Tanz wie in einem Maeterlinckschen Märchen als Urzelle. Wie mir Rhythmus (Tanz) als die urtümlichste Kunstäußerung erscheint.



„Walküre“ 3. Akt. Die Szenenwand durch einen Vorhang ersetzt.

Der Schauspieler muß wieder Herrscher sein, also aus dem seine Dimensionen in sich tragenden Bühnenbilde erlöst werden und so seine Dimensionen zur Wirkung bringen können. Das Drama ist vom Standpunkt der Wahrnehmung durch das Gesicht ein rhythmisches Kunstwerk. Rhythmus aber ist Körperlichkeit. Jeder Körper beinhaltet nicht nur einen Raum, er

schafft auch einen. Das Erlebnis des Schauspiels muß nun ein Erlebnis des rhythmisierten Raumes sein, zu dem man aber nur gelangen kann, wenn man sich im selben Raume mit dem Spieler befindet. Daher muß der aus unkünstlerischen, rein gesellschaftlichen Gründen gewordene absolut trennende Bühnenrahmen fallen. Jede Vermengung von Zuschauerraum und Bühne ist jedoch strenge zu vermeiden! Es gilt stärkste Anteilnahme beim Zuschauer zu erwecken unter Vermeidung jeglicher



„Frau ohne Schatten" 3. Akt, 3. Szene. (I. zu Z. 2–4, Seite 142.)

persönlicher Teilnahme. Jedes situationäre Moment muß als unsachlich von vorneherein vermieden werden. Die Handlung darf nur lokalisiert werden, die Situation bleibt dem Schauspieler vorbehalten. Nichts, das nicht agiert, darf auf die Bühne, weil es den Rhythmus stört. Die Dekoration als ein hinter dem Schauspieler aufgestelltes Bild ist zu vernichten. Plastik, nicht Stimmung! Das Erlebnis der Tragödie muß aus der

Stellung der Spieler zueinander (Stellung in Höhe und Tiefe und auf dem Plan), aus dem Rhythmus der Gruppe werden. Dem Drama muß das tänzerische Element, der Oper das pantomimische wiedergegeben werden. Jedes Bühnenproblem ist letzten Endes eines der Raumschaffung. Keine Wirkung darf durch Quantität sondern nur durch Qualität erreicht werden. Die Aufgaben müssen durch das Geistige gelöst werden, die Maschinerie ist zu unterjochen. Restituierung des von allen Seiten betretbaren Spielplatzes, Restituierung der Widerspielplätze.

Dies alles soll nicht als knapper Abriß meiner Philologie des Theaters gelten, nur als Versuch das Bildmaterial verständlicher zu machen. Wem das Theater, mit zum höchsten Ausdruck des Menschen, zu den wichtigsten Kulturfragen gehört, wer es unsentimental um seiner selbst willen liebt, wird aus den Bildern mehr erfahren.

Dies ist noch als Erklärung des beigefügten Bildmaterials gedacht. Die Bühne ist inmitten der Zuschauer gelegen, die Trennung vom Zuschauerraum durch eine um die Bühne aus Versenkungen gebildete breite Stufe, eine Brüstung, ferner durch das Licht und von Seiten des Zuschauerraumes durch drei normal dimensionierte Stufen sowie einen Respektszwischenraum gebildet. Einheit des rhythmischen Erlebnisses willen, Trennung, da es nur gilt stärkste Anteilnahme beim Zuschauer zu erwecken ohne persönliche Teilnahme. Um Haus und Bühne geht ein Scheinwerferumgang, der zusammen mit direkten Lichtquellen, Licht aus den Versenkungen, aus dem über dem Haus liegenden Velum, (das zu straffen, bauschen und hochzuziehen ist) aus den Parodois und der Hinterbühne den Spielplatz erleuchtet.

Die Versenkungen sind über die Höhe des normalen

Bühnenniveaus zu heben, wie ganz zu senken. Die Lokalisierung kann durch ihre Stellung zu einander, durch Aufbauten und Einsätze von Praktikabels in die Hinterwand geschehen. Das Orchester ist unsichtbar, seine Wände verschiebbar, so daß der Klang eines kleinen Mozartorchesters ebenso tadellos ist wie der eines großen Orchesters. Die Hinterbühne darf bei diesem Projekt nie zum Spiel benutzt werden, sie ist nur Auftritt und Abgangsmöglichkeit. Spielplatz und Widerspielplätze können bei diesem Projekt in beliebiger Zahl und Lage hergestellt werden. Die für das Spiel nötigen Räume werden durch das Licht geschaffen, welches ebenso Innen- wie Freilichträume herstellen kann. Auch die Größe eines Innenraumes kann durch das Licht geschaffen werden. Als Beispiel die Szenenbilder zu Rosmersholm und Stützen der Gesellschaft. Wer etwa Bedenken bezüglich der Stellung und Sichtbarkeit des Schauspielers hat, überlege das einfache Beispiel. Eine tadellose Gruppe wird, von allen Seiten betrachtet, gleich schön erscheinen. Für die Photographie ist der Standpunkt nicht mehr gleichgültig. Die Wirkung des räumlichen Rhythmus und des flächigen Akzent zeigt sich hier.

Drei Musikerprofile.

Von Ernst Ludwig Schellenberg.

Bach.

Wie steilt sich deiner Fugen sichrer Bogen
groß über der Choräle Säulenwucht,
und deiner Triller und Mordente Flucht
sind als Fialen zierend hingezogen.

Du bist der Dom der Zeit, in Sonnenwogen
des Mittags eine tiefe Schattenbucht –
hier reift der Ewigkeit langsame Frucht
an deinen Klängen nahrhaft vollgesogen

wie an feuchtsommerlichem Sternenscheine.
Du singst das Lied der göttlichen Gewähr,
das an dem gotisch aufgereckten Steine

wie eine Taube niederglänzt. Was schwer
und räumlich war, schattet im Ungefähr –
und wesenhaft ist nur dein Lied, das eine.

Schubert.

Noch immer singst du, Gläubiger vor allen,
mir deiner Einfalt tiefe Melodien,
wie Sterne kreisend aus sich selber hallen,
weil sie bestimmt und doch bewußtlos ziehn.

Du kanntest nichts von wintergriesen Zwecken
und von des fröstelnden Verstandes Gram;
dein keusches Lied war ersten Tags Erwecken
und eine edle, dankergebne Scham.

In deines Frühlingsmorgen hoher Bläue
war schon des Herbstes ungehemmte Sicht;
die rasche Zeit nahm deiner Blüten Treue,
wie sich der Gärtner goldne Äpfel bricht.

Bruckner.

Ach, daß dein Name doch Legende wäre!
Daß deine weithin schattende Gestalt
ein Wunder würde wie des Sturms Gewalt;
daß nicht die Scheelsucht mehr dein Werk versehre!

Noch naht man dir mit abgenutzter Lehre,
die wuchernd sich in dein Geschaffnes krallt; —
doch du bist süß und grausig wie ein Wald,
voll Ähren reifer, mitternächtiger Schwere.

Erfüllt steigst du hinan zum Berg des Lichts
(noch ruht das Meer im ersten Tagerwarten);
inständig singst du, klaren Angesichts

die Sonne aus der Flut, der fast erstarrten.
Und aus dem drängend überstandnen Nichts
blüht der Verheißung aufgetaner Garten.

Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms.

Von Hugo Holle.

Vor mir liegen die Partituren der vier Symphonien Brahms' aus dem Besitz Max Regers mit den zahllosen (mit roter Tinte, Blei-, Rot- und Blaustift gemachten) Vortragsbezeichnungen und Instrumentationsänderungen von seiner Hand — und in mir steigt die Erinnerung an die einzigartig schöne und klangreiche Gestaltung dieser Werke durch die Meininger Hofkapelle unter seiner Leitung auf. Wer einmal einen Blick in die von Reger benutzten Partituren getan hat, der wird mit Erstaunen gewahr, welche Unsumme von Vorarbeit dieser Mann leistete, ehe er zu den Proben ging. Nichts wurde für die Ausarbeitung dem Zufall oder der Laune überlassen: Phrasierung, Artikulation, Dynamik, Bogenbezeichnung für Streicher, alles bis auf den letzten Staccatopunkt wurde genau eingeschrieben und in die Orchesterstimmen übertragen. Der Erfolg dieser sorgsamen Vorarbeit und des intensiven Studiums in der Fülle der Proben (Reger standen ja in Meiningen für die Einstudierung einer Symphonie beliebig viel Proben zur Verfügung) war ein wunderbar ausgefeiltes und klanglich unendlich differenziertes Kammermusizieren, das trotz genauester Festlegung nun nicht nur nichts Mechanisches an sich hatte, sondern gerade der augenblicklichen Eingebung im Konzert selbst viel Spielraum ließ; denn da hier alles bis in die feinste Einzelheit „saß", da technische Unsicherheiten oder Zweifel über Tempovariierungen, Über-

gänge, Luftpausen, klangliche Abstufungen usw. nicht mehr bestanden, konnte der Dirigent und mit ihm das Orchester wirklich frei und aus dem Vollen schöpfen.

Was nun Reger bei den Brahmsschen Symphonien dazu trieb, neben der bei ihm üblichen weitgehenden Durcharbeitung auch Veränderungen in der Instrumentierung vorzunehmen, war keine am Schreibtisch entstandene Bearbeiterlaune, keine überhebliche Verbesserungssucht und Besserwisserei, sondern die in vielen Proben erlangte Gewißheit, daß eine ton- und buchstabengetreue Wiedergabe der Originalfassungen den Symphonien nicht in allen Einzelteilen zum Vorteil gereicht, daß Brahms' Absichten nicht überall voll zur Geltung gebracht werden können. Manche Ungeschicklichkeit in der Bezeichnung der Streicherstimmen trägt daran ebenso die Schuld wie einige Unebenheiten in der Instrumentation (nicht genügend gestützte Hauptlinien, unvorteilhafte Oktavverdopplung in den Bläsern u. a.). Die spätere Aufzählung der Regerschen Änderungen wird zeigen, daß es sich immer nur um Einzelheiten handelt, die noch dazu von Reger mit größter Vorsicht und Zurückhaltung bedacht worden sind. Sein ja allgemein bekanntes künstlerisches Verhältnis zu Brahms, seine Verehrung für den geistigen Lehrmeister seiner Jugend, die innige Vertrautheit mit Brahms' Art, dazu Regers oft bekundete Ehrfurcht vor den Meistern seiner Kunst, sichern ja gerade ihn vor dem Vorwurf, falsche Wände übertüncht zu haben. Nichts lag ihm ferner, als die Brahmsschen Symphonien umzuinstrumentieren und ihnen ein neues klangliches Gewand zu geben; niemals werden neue Stimmen hinzukontrapunktiert. Nur wo ihm eine wichtige Stimme nicht genügend herauszukommen oder die Baßstimme nicht kräftig genug fundiert zu sein schien, suchte er sie durch Hinzunahme einer

anderen zu verstärken; nur dreimal findet es sich, daß er eine Stimme einem anderen Instrument überträgt, also wirklich uminstrumentiert; auch da mit gutem Grund. Immer achtet er peinlich darauf, die Ausdrucksweise und Klangfarbe Brahms' in nichts zu verändern — wie ein kluger Bilderkonservator, der die Leuchtkraft der Farben wiederherstellt, ohne den Eigenwert des Bildes zu beeinträchtigen. Regers ganzes Sinnen und Trachten ging eigentlich darauf hinaus, die Vielheit der Stimmen da recht plastisch herauszuarbeiten, wo ihm ihre deutliche Profilierung gefährdet schien. Ich betone das bei der Veröffentlichung dieser Einzeichnungen Regers (mit dem Einverständnis von Frau Elsa Reger, die mir die Partituren in dankenswerter Weise überließ), weil es immer Leute gibt, die zetermordio schreien, wenn sie etwas von Bearbeitung hören, ohne sich erst zu vergewissern, wer bearbeitet hat und wie und warum das geschah. Diese Guten wissen garnicht, wie oft sie Veränderungen vorgesetzt bekommen, von denen sie nichts ahnen; vielleicht wird sich nun mancher von ihnen über diese „Bearbeitung" Regers aufregen, die er einst in der Interpretation der Brahmsschen Symphonien durch Reger begeistert mit hingenommen hatte, weil er sie garnicht bemerkte. Das ist gerade das Wertvolle an diesen Retuschen, daß sie sich nicht aufdrängen, daß man ihrer garnicht gewahr wird. Sie erweisen sich damit als ein Liebesdienst an Brahms, den die Ehrfurcht bestimmte. Reger tat hier nichts weiter, als was jeder Künstler tun muß, wenn er die überlieferten Tonreihen Bachs zu vollem, blühendem Leben erwecken will — sofern er hier nicht das sanfte Ruhekissen der strengen „Objektivität" als gegebenen „Boden der Tatsachen" vorzieht.

Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, alle Ein-

zeichnungen und Veränderungen Regers aufzuführen.* Ich muß mich deshalb aus der Fülle der Vortragsbezeichnungen auf die beschränken, deren Beachtung von einschneidender Bedeutung ist. Die Instrumentationsänderungen dagegen zähle ich alle auf, außer denen, die ganz offensichtlich nur der besonderen Besetzung der Meininger Hofkapelle (numerisch schwacher Streichkörper bei normal besetzten Bläsergruppen) Rechnung trugen.

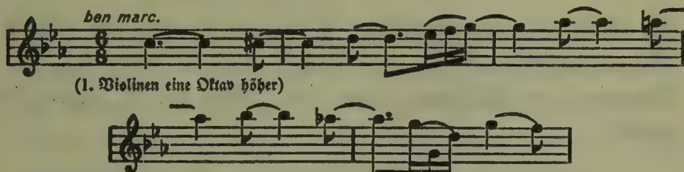
Ein Blick vorher noch auf Regers Art der Einzeichnungen. Neben der Ergänzung der üblichen Bezeichnungen für Dynamik, Artikulation, Phrasierung, treten besonders jene Zeichen hervor, die der Plastik des Vortrags dienen sollen. Je nach der Bedeutung und Wichtigkeit der einzelnen Stimmen im polyphonen Geflecht werden sie mit „Solo", marcatissimo, ben marcato, marcato, molto espressivo, espressivo u. ä. bezeichnet. Da bei Reger alle diese Vorschriften nicht nur auf dem Papier standen, sondern wirklich ausgeführt wurden, kann man sich eine Vorstellung machen, wie durchsichtig, plastisch und fein ausbalanciert seine Interpretation war, (namentlich nachdem sich das Orchester mit der Auswertung seiner Bezeichnungen vertraut gemacht hatte). Er erweckte damit oft scheinbare Nebenstimmen oder kurze Melismen, die nur als Füllsel betrachtet wurden, zu fröhlichstem Leben. Wie weit er in der Differenzierung der Stärkegrade und Herausarbeitung von Stimmen ging, dafür ein paar Beispiele. In der C-moll Symphonie erhalten die

*) Vielleicht entschließt sich der Verlag Simrock einmal, sie auf Merkblättern vollständig herauszugeben; er würde damit der Brahmsschen Sache einen großen Dienst erweisen. Leider konnte ich die St. Antoni-Variationen hier nicht mitberücksichtigen; Regers Partitur fehlt im Archiv. Anscheinend hat sie ein vergeßlicher Sammler früher einmal „ausgeliehen"; es sollte mich freuen, wenn dieser Aufsatz seinem Gedächtnis etwas aufhülfe.

Klarinetten und Bratschen im 1. Satz vom 4. Achtel des 4. Taktes an ein „ff marcatissimo", während die übrigen unisono mitgehenden Instrumente ihre Grundstärke f behalten; ähnlich erhalten die Fagotte im op. 73 (1. Satz, vom 7. Takte vor Buchstabe L* an) ein ff marc., während Flöten und Oboen im f ohne marcato bleiben; in beiden Fällen sollen die mit marcato bezeichneten Instrumente als melodietragend hervortreten, die anderen nur der Verstärkung dienen. Ebenfalls im 1. Satz der D-dur Symphonie werden bei Buchstabe J die Stimmen folgendermaßen gestaffelt: Oboen: Solo espressivo (p), Hörner: quasi pp, Violinen: pp, Bratsche: espressivo (p), Celli und Bässe: p, ihre Viertelbewegung in den Takten 4 und 8 nach J erhält ein marcato. In der E-moll Symphonie (1. Satz) wird die Gegenbewegung der Fagotte gegen die höheren Holzbläser (Buchstabe D) durch ein ff marcatissimo herausgeholt. Ein paar Beispiele, denen sich unzählige andere anfügen ließen. Es ist ein Genuß für sich, dieser meisterlichen Ziselierungsarbeit nachzugehen.

Ein paar wichtige Strich- und Spielbezeichnungen Regers für die Streicher seien im folgenden kurz aufgezählt:

O-moll Symphonie, 1. Satz: die ersten Takte der Violinen und Violoncelli:

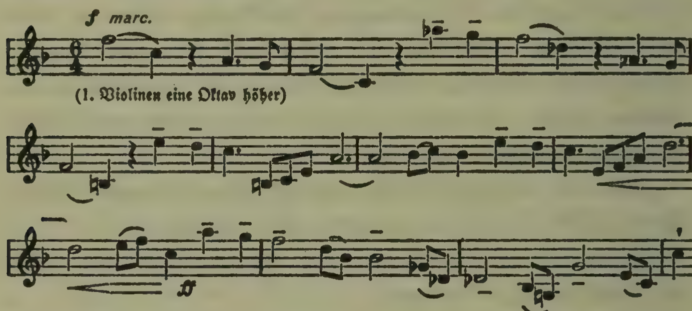


*) Die Zitate erfolgen nach den Bezeichnungen der im Verlag N. Simrock erschienenen Partituren, mit denen auch die der Kleinen Eulenburg-Partituren übereinstimmen.

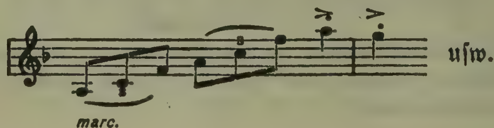
Takt 9 und 10 vor A und die vier Takte vor dem Allegro die 1. Violinen „sul D", ebenso im zweiten Satz die ersten sechs Takte, die Takte 10—12, die Takte 1—10 nach Buchstabe B. Die vier Sechzehntel der 1. Violine im 2. Takt vor C „sul A" usw. Letzter Satz: das Allegrothema in den ersten Violinen (16 Takte) „sul G", ebenso die Takte 9—11 in den 2. Violinen.

D-dur Symphonie, Allegretto grazioso, Takt 7—3 vor F in den ersten Violinen „sul A", Takt 1 und 2 vor F „sul D"; ebenso die Schlußtakte „sul D".

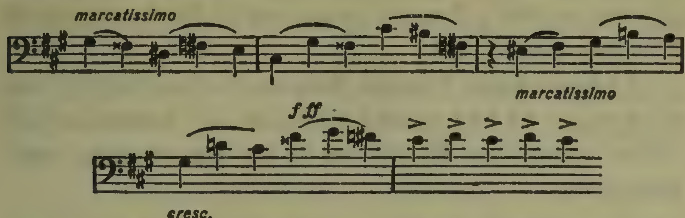
F-dur Symphonie: Den lapidaren Schwung des ersten Themas der Violinen im 1. Satz gewinnt Reger durch folgende Bezeichnung:



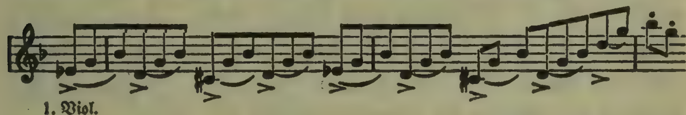
Die fünf Töne nach Buchstabe A (aaaab) werden des sonoren Klanges wegen „sul D", das Nächste „sul A" gefordert. Die Arpeggien der Violinen in den vier Takten vor B werden so notiert:



Die Violoncelli erhalten in den Takten 7–3 vor Buchstabe F folgende Bezeichnung:



außerdem verstärkte sie Reger durch das erste Fagott, das er in gleicher Lage mitgehen läßt. Für die Achtelbewegung der Streicher und des Fagotts vor Buchstaben K schreibt er vor:



Die Phrase der 1. Violine vom 9.–11. Takt nach C im Andante wird „sul D", ihre drei Schlußnoten „sul G", das Thema des dritten Satzes in den ersten Violinen (Takt 12–28) durchgehend „sul A" gefordert; ferner in diesem Satz für die Takte 9 und 10 nach Buchstaben D „sul D", 11–14 „sul A", die nächsten drei Takte wieder „sul D"; ähnlich vor F.

Symphonie in E-moll.

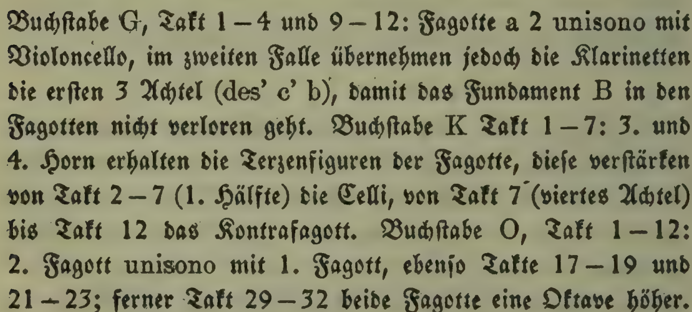
1. Satz. Die fünf diatonisch absteigenden Noten in den Streichern nach Buchstaben B und an den entsprechenden Stellen im weiteren Verlauf des Satzes faßt Reger in drei und zwei Noten für den Bogen zusammen. Im Andante läßt Reger die ersten Violinen von Takt 9–17 nach E durchweg „sul G" spielen, ebenfalls die beiden Achtelphrasen der 1. Violine im Poco meno Presto des dritten Satzes. Um das Thema schär-

fer hervorheben zu können, gibt Reger im Schlußsatz (Takt 9—12) den 1. Violinen (analog den Bratschen in Takt 19—22) nur den oberen Ton, da die unteren zur Genüge in anderen Stimmen vertreten sind.

Es mögen nun in knappster Aneinanderreihung die Instrumentationsänderungen folgen (ihre nochmalige Aufzählung an analogen Stellen, wie in den Reprisen usw., unterbleibt dabei).

C-moll Symphonie op. 68.

1. Satz: Takt 11—7 vor B: die Figur der Celli und Bässe wird durch 1. und 2. Horn in gleichen Lagen verstärkt. 4.—6. Takt nach C: die 2. Klarinette eine Oktave tiefer (ab—b—d'es'). Buchstabe E, Takt 1—12: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott, also eine Oktave höher, wie notiert. Takt 17—23 nach E: Die Fagotte unterstützen die Streicherstaccati wie folgt:



Buchstabe G, Takt 1—4 und 9—12: Fagotte a 2 unisono mit Violoncello, im zweiten Falle übernehmen jedoch die Klarinetten die ersten 3 Achtel (des' c' b), damit das Fundament B in den Fagotten nicht verloren geht. Buchstabe K Takt 1—7: 3. und 4. Horn erhalten die Terzenfiguren der Fagotte, diese verstärken von Takt 2—7 (1. Hälfte) die Celli, von Takt 7 (viertes Achtel) bis Takt 12 das Kontrafagott. Buchstabe O, Takt 1—12: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott, ebenso Takte 17—19 und 21—23; ferner Takt 29—32 beide Fagotte eine Oktave höher.

2. Satz (Andante sostenuto). In den Takten 1—4 ge-

stellt Reger dem 1. Fagott die 1. Klarinette unisono bei, ebenso in den Takten 3 und 1 vor A und den zwei Takten vor B. Die Triolenfigur in den Klarinetten vor Buchstabe F übernimmt die 1. Klarinette allein. In den Takten 6 und 7 nach F sind die vier Viertel des 2. Fagotts und die zwei Viertel des Kontrabasses gestrichen, um den zarten Schluß nicht mit zu schwerem Baß zu beladen; aus demselben Grund gibt Reger im

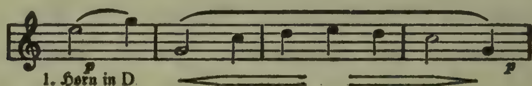
3. Satz das f′ bei Buchstabe B nur der 1. Oboe. In Takt 13 und 14 nach D hat die 2. Trompete, der gleichmäßigeren Klangverteilung wegen, die tiefere Oktave entsprechend den Hörnern; aus ähnlichem Grund erhält die zweite Trompete die tiefere Oktav (e) in den Takten 10—12 nach dem ersten Wiederholungszeichen; umgekehrt übernimmt in den 6 Takten vor dem zweiten Wiederholungszeichen das 2. Fagott die obere Oktav unisono mit dem 1. Fagott.

4. Satz. 8. und 15. Takt nach D: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott. Takt 9—12: 1. Oboe unisono mit 2. Violinen (jedoch anstatt a stets a′) als Gegengewicht gegen die aufsteigenden Figuren der Baßinstrumente. Buchstabe G, Takt 1—8: Fagotte unisono mit Violoncello. Im 2. Takt nach G behält die 2. Trompete die untere Oktav auch für e bei; im 3. und 4. Takt blasen die Flöten (wie Oboen und Klarinetten) auf das erste Viertel g‴h‴ anstatt e‴g‴. Zwei Takte vor H: 4. Horn immer eine Oktav tiefer als 3. Horn. Die Auftakt-Achtel in den 6 Takten von Buchstabe M an verstärkt Reger zunächst bei den Holzbläsern durch 3. und 4. Horn (für b-a-b), dann durch 1. und 2. Horn (für c h c; Einfügung des h zwischen die synkopischen c), endlich bei den Streichern (Takt 4 und 5) durch die 2. Klarinette. Buchstabe N, Takt 1—4: die 2. Violinen, deren Tremoli einer Hälfte der Bratschen überwiesen wird,

unterstützen die 1. Violinen in gleicher Lage. In Takt 4 werden die Celli und das 2. Fagott um eine Oktav höher notiert. In den Takten 31 – 27 vor Schluß erfahren die Streicher eine Verstärkung und größeren Glanz durch die Klarinette und 3. und 4. Horn, die mit den Terzen der 2. Violinen und Bratschen parallel laufen.

D-dur Symphonie (op. 73).

1. Satz. In den Anfangstakten liegt einer der drei Fälle einer Uminstrumentierung vor. Reger konnte sich mit dem Bläserquartett aus Hörnern und Fagotten nicht recht befreunden, ihm wollte sich der edle Klang der Hörner mit dem dürftigeren, trockeneren der Fagotte nicht verschmelzen. Darum übertrug er in den Takten 3 – 5 und 11 – 13 ihre Stimmen denen der noch freien Hörner. Wer ihm darin nicht folgen kann, mag wenigstens seine Artikulationsbögen beachten, die hier für das 1. Horn notiert werden und unschwer bei allen anderen Instrumenten nachzutragen sind:



Im 13. Takt wird die Pause im 2. Viertel des Basses logisch durch ein Dis ausgefüllt. Die Takte 4 – 6 nach G erfahren folgende Veränderung: 2. Violinen wie 1. Violinen, nur die Intervalle in Umkehrung (das liegende e in der unteren Oktav), die 2. Trompete eine Oktav tiefer als die erste, 3. Horn unisono mit erstem Fagott.

2. Satz. 7.–5. Takt vor C: das Fis des Basses erfährt eine notwendige Verstärkung durch die Baßposaune (liegendes Fis ohne Oktavsprünge).

4. Satz. Takt 1—4 nach F: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott. Takt 19 nach H: 2. Trompete auch hier schon in der tieferen Oktave. Takte 10 und 11 vor N: in den Auftakten das 2. Horn ebenfalls eine Oktav tiefer. Takte 11 und 12 nach O: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott. Im 18. Takt nach O wird das as-g der Baßstimmen noch durch das dritte Horn verstärkt. In den Takten 9 und 10 nach P endlich gibt Reger der 1. Flöte jeweils im 4. und 8. Achtel h''' anstatt h''.

F-dur Symphonie (op. 90).

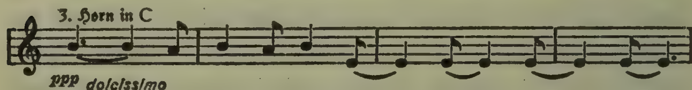
Es war diejenige, die Reger als erste aufführte und in der er am wenigsten zu ändern fand.

1. Satz. Die Verstärkung der Violoncelli durch das 1. Fagott vom 7. Takt nach E an wurde schon früher erwähnt (s. Beispiel 4). Buchstabe L, 2. Takt: 1. Horn wie 3. Horn (f—ces—b).

4. Satz. Buchstabe B, 1. und 2. Takt: 2. Trompete eine Oktave tiefer als 1. Trompete, ebenso 6.—3. Takt vor C. Buchstabe C: 2. Fagott im 1. und 2. Takt eine Oktave höher; das 2. Horn unisono mit 1. Horn bis zum 1. Viertel des 5. Taktes. Von da ab wird das 1. Horn auch über den 6. Takt hinaus immer mit den 1. Violinen parallel geführt bis D. 5. Takt vor E bis 4. Takt nach E: 2. Fagott unisono mit 1. Fagott; 7.—8. Takt nach E: 1. Fagott unisono mit 2. Fagott. Das Thema der Violinen bei E (1.—4. Takt) wird durch 1. Klarinette (unisono mit 2. Viol.) verstärkt, ebenso 3.—4. Takt vor F. In den Takten vor G (ebenso an ähnlichen Stellen später): die 2. Trompete immer eine Oktave tiefer als die 1. Trompete. 10. Takt nach P: 3. Horn unterstützt das fis des 1. Fagotts.

1. Satz. Buchstabe C, 1.–4. Takt: 2. Fagott eine Oktav höher, 1.–7. Takt vor D: 1. Fagott eine Oktav tiefer. Drei Takte vor F: 2. Horn und 2. Trompete immer eine Oktave tiefer als die ersten Bläser. Das zweigestrichene c der 1. Oboe im 9. Takt (1. Viertel) nach H streicht Reger; es dürfte sein Dasein wohl überhaupt nur einem Schreib- oder Druckfehler verdanken, da Brahms an entsprechender Stelle vier Takte später eine Pause notiert. 2.–3. Takt nach Q: 2. Horn eine Oktav tiefer.

2. Satz: 1. und 2. Takt vor A: wie am Anfang der D-Dur Symphonie glaubte Reger auch hier, die Stimmen der Fagotte dem 3. und 4. Horn übertragen zu müssen (bis zum 1. Achtel nach A). Im 4. und 5. Takt nach B verändert er die Unisonoachtel des 1. und 2. Horns und der 1. und 2. Trompete (wie in so vielen ähnlichen Fällen) in Oktaven, weil ihm dieses plötzliche Zusammengehen in hoher Lage klanglich zu „knallig" erschien. In den ersten vier Takten nach D findet sich der einzige Fall, wo eine freie Stimme (in Anlehnung an die tieferen Streicher) eingeschaltet wird; Reger vermißte hier im klanglichen Bild das „Pedal" und gab darum dem 3. Horn als leisen Unterklang folgende Stimme:



3. Satz. Im 14.–16. Takt nach F (Poco meno presto) überträgt Reger die Phrase des 1. Fagotts dem 4. Horn, wie in den beiden schon genannten Fällen wirklicher Uminstrumentierung. Vom 21.–38. Takt nach G gehen die Fagotts im 2. und 3. Achtel immer unisono mit dem Violoncello. In der

3/2-Takt Episode des 4. Satzes streicht Reger bis zum 4. Takt nach dem Doppelstrich das 2. Horn, dann vom 2. Takt vor E an das 1. Horn. Das d – e der Fagotte vom 7. zum 8. Takt nach E bläst nur das 1. Fagott. In den letzten neun Takten vor G verstärkt das 4. Horn die Baßlinie; ebenso unterstützen von H ab das 3. und 4. Horn die Figuren der Bratschen und Violoncelli bis Takt 6 nach H.

In den meisten der hier angeführten Beispiele habe ich darauf verzichtet, die Änderungen Regers zu begründen. Sie sind für den Kundigen ohne weiteres erklärlich. Wer mit offenen Ohren und Augen ihnen folgt, wird die scharfe Beobachtungsgabe Regers und das außerordentliche Geschick seiner Retuschen bewundern; wird bewundern, wie fein klangliche Unebenheiten ausgeglichen, schwache Mittellagen ausgefüllt, den Baßlinien schärfere Konturen verschafft wurden und wie – als wichtigster Punkt – der Vielheit der Stimmen zu denkbar günstigstem Erklingen verholfen wird. Nur ein Musiker, der derart in Partituren zuhause war und über eine so große technische Meisterschaft verfügte wie Reger, konnte eine so mustergültige Überarbeitung leisten. Diese Partituren mit ihren Einzeichnungen sind ein wahres Vademecum der Instrumentationstechnik, unzählig viel feine Erkenntnisse finden hier ihre praktische Auswertung. Ich habe seit jenen Meininger Tagen, in denen sich Reger immer wieder um die Brahmsschen Partituren bemühte, manche Aufführung ohne instrumentale Abänderungen gehört und komme immer mehr zu der Überzeugung, daß Reger diesen Werken mit seiner Einrichtung einen großen Liebesdienst erwiesen hat. Besonders die St. Antonivariationen wollen mir, seitdem ich sie von Reger hörte, in ihrer klanglich etwas dürren Originalgestalt nicht mehr gefallen. Hoffentlich finden sich einsichtige

Dirigenten, die sich Regers Einzeichnungen zunutze machen, zumal da sie hier ein vortreffliches Mittel haben, ihre Klagen über den schlechten Klang der Brahmsschen Orchesterwerke zu beschwichtigen.

Wie du bist, dachte Gott die Künstlerinnen.

23. Mai 1865.

Von Peter Cornelius.

Wie du bist, dachte Gott die Künstlerinnen,
Begeistert, edel, mutig, fromm, bescheiden,
Eifrig, besonnen, neidlos, zum Beneiden,
Fleißig, wie Bienen, die um Blüten minnen.

Voll Dichterkraft im Denken und Ersinnen,
Und Bildnerin, Gedachtes einzukleiden,
Glückt dir's in Linien, die den Trug vermeiden,
Den Preis des Wahren, Schönen zu gewinnen!

Es lausche fromm, wie zwischen Tempelwänden,
Wem ins Gemüt dein Blick, die Töne drangen,
Als ob den Urquell sie der Lieb' empfänden:

Denn du bist Priesterin; in Wonn und Bangen
Soll jedes Herz aus so geweihten Händen
Den Gottesleib der Poesie empfangen.

Die deutsche romantische Oper.

Ein Aufsatz-Zyklus von
Hermann Abert, Karl Blessinger, Erwin Kroll,
Eugen Thary, Heinrich Burkard, Max Steinitzer,
Karl Ludwig Mayer, Max Hehemann und
Paul Ehlers.

I.

Romantisches in Mozarts und Beethovens Opern.

Von Hermann Abert-Berlin.

So beliebt das Thema „romantische Oper" und „Opernromantik" bis auf den heutigen Tag ist, so schwer hält es auch jetzt noch, diesen romantischen Teufel in der Operngeschichte festzuhalten. Der Laie denkt dabei sofort an Webers „Freischütz", dessen erste Aufführung ihm die Geburtsstunde der romantischen Oper bedeutet; was vorher war, läuft eben samt und sonders unter der Marke des „Klassischen". Aber auch die Musikforschung ist mit dem Begriff des Romantischen lange nicht zurecht gekommen. Sie entlehnte ihn von der Literaturgeschichte, und wie es mit solchem aus andern Lebenskreisen stammenden Lehngut noch heute zu gehen pflegt, so machte man auch hier bald die Erfahrung, daß der übernommene Begriff zwar manches Rätsel löste, dabei aber eine stattliche Anzahl neuer Knoten schürzte, die ohne ihn großenteils leichter zu lösen gewesen wären. In der Oper erblickte man das Romantische lange in den Stoffen und ihrer Behandlung, also auf der literarischen Seite, und übertrug alle die aus der Literaturgeschichte bekannten Merkmale,

wie die Vorliebe für Sage und Legende, für Mittelalter und Rittertum, für Geisterwelt und Exotik auf das musikalische Drama. Bei fortschreitender geschichtlicher Erkenntnis wurde allerdings offenbar, daß derartige Stoffe in der Oper längst vor dem „Freischütz" vorhanden waren, man denke nur an die Tasso- und Ariostopern des 17. Jahrhunderts. Vollends im deutschen Singspiel des 18. Jahrhunderts und namentlich in dessen geistigem Nährboden, der Pariser opéra comique, häuften sich derartige Stoffe und Gestalten besonders. Als die schlichten Landleute, die ersten Natürlichkeitsideale der Rousseauzeit auch in der Oper, verbraucht waren, traten die exotischen Völkerschaften, Türken, Chinesen, Indianer usw. an ihre Stelle und ihnen folgten gar bald die freundlichen oder feindlichen Phantasiegestalten der Fabelwelt. Sogar das wilde Heer stellte sich im Singspiel geraume Zeit vor Weber ein, so gut wie das später so wichtige Erlösungsmotiv. Trotzdem wird es heute niemand einfallen, die Musik solcher Werke für romantisch im späteren Sinne zu halten. Was diese Geister und Kobolde singen, klingt nicht allein unserem modernen Ohr höchst irdisch; auch die damalige Zeit, das aufgeklärte 18. Jahrhundert, das für unberechenbare seelische Erschütterungen überhaupt auch in der Musik nicht zu haben war, nahm derartige Fabelwesen als unterhaltsame Würze hin, aber ohne sie ernst zu nehmen; ja sie hatten sogar einen mehr oder minder humoristischen Beigeschmack. Und von diesem Standpunkte aus gingen auch die Komponisten an ihre Aufgabe heran.

Erst als das dem gewöhnlichen Verstande unwirklich und ungesetzlich Erscheinende mit dem Schimmer einer höheren poetischen Wirklichkeit umgeben wurde, stand auch die Musik vor der Notwendigkeit, ihre bisherigen Ausdrucksgrenzen zu er-

weitern. Sie ist dabei durchaus nicht von der Dichtkunst nachträglich ins Schlepptau genommen worden, sondern hat dem romantischen Geist aus sich heraus und bei Lichte betrachtet sogar weit früher Ausdruck verliehen als die übrigen Künste. Allerdings heißt es da zunächst die uns so vertrauten Begriffe des Klassischen und Romantischen einmal genauer nachprüfen, damit uns die ganze Untersuchung nicht wie ein romantisches Nebelwesen zwischen den Fingern zerrinne. Sie sind nämlich durchaus keine unversöhnlichen Gegensätze, sondern Absenker derselben geistigen Strömung, der im 18. Jahrhundert der Rationalismus zum Opfer gefallen war. Deshalb finden wir romantische Züge auch bei unseren Klassikern, vor allem bei Mozart und Beethoven, in ziemlicher Anzahl vor, und erst nach der Niederlage des Rationalismus treten die trennenden Merkmale beider Geistesrichtungen immer schärfer hervor: bei der Klassik der Trieb zu fester, klarer Gestaltung, bei der Romantik der unersättliche Drang nach Bewegung, die die einzelne Gestalt nur als Übergangsstufe anerkennt. Nun ist aber das deutsche Temperament im Gegensatz zum romanischen von jeher besonders stark dem Irrationalen, Gefühlsmäßigen zugewandt gewesen, und es war kein Wunder, wenn dieser Zug gerade in der Musik einen besonders deutlichen Ausdruck fand. Kann man doch die deutsche Musik als die vollendetste Erfüllung jenes romantischen Triebes bezeichnen. In früheren Zeiten trat das besonders deutlich in den musikalischen Schilderungen der Natur hervor. Sie fehlen gewiß auch bei den Franzosen und Italienern nicht; in den Opern beider Völker wimmelt es sogar von Seestürmen, Waldidyllen mit Zephyrsäuseln und Nachtigallenschlag u. dgl. Das alles ist außerordentlich fein beobachtet und mit erlesener Kunst ausgeführt. Aber im Grunde bleibt es doch

stets bei bloßen Illusionskunststückchen; die Naturbilder sind zwar glänzende, aber doch tote und starre Kulissen, zwischen denen sich die handelnden Personen hinbewegen. Bei den Deutschen dagegen stellt sich weit vernehmlicher als z. B. in der Poesie, der Einklang zwischen Landschaft und Gefühl ein. Man wird bei den gleichzeitigen Dichtern lange suchen können, bis man Gefühlsbilder trifft, wie etwa Bachs „Am Abend da es kühle war" oder Glucks „Che puro ciel" im „Orpheus" und ähnliche Naturszenen, wo man wirklich im Gegensatz zum „Affektausdruck", wie man damals sagte, schon von Stimmungsbildern im modernen Sinn reden kann, denn hier ist der bisher starren Natur die Zunge gelöst. Gluck aber hat für derartige Vorwürfe auch bereits eine neue Tonsprache geschaffen, die sich mit der späteren romantischen nahe berührt und ihre unmittelbare Vorläuferin geworden ist: jene kurzen und in ihrem Ausdruck so viel sagenden und noch mehr ahnen lassenden Motive von primitiver Prägung, die in Verbindung mit einer außergewöhnlichen Instrumentation jene Naturromantik besonders glücklich widerspiegeln. Cherubini war es, der diese Tonsprache weitergebildet und den deutschen Romantikern vermittelt hat.

Aber das sind freilich nur die ersten Strahlen des deutschen romantischen Geistes, die da vereinzelt durch das vom Westen her aufgezogene Gewölk des Rationalismus durchbrechen. Auch Gluck war noch Rationalist, wenn auch später bereits vom Geiste Rousseaus berührt. Auch er vertrat bis zum Schlusse den Typus der Musikoper, die im Dienste einer wesentlich architektonisch, nicht literarisch gerichteten Phantasie stand, auch er kennt noch kein Psychologisieren im heutigen Sinne, sondern nur ein Typisieren, dem nur das Wert hat, was über dem

Einzelnen steht. Erst am Schluß seiner Schaffenszeit werden die architektonischen Neigungen in der Oper, dank dem Aufblühen der klassischen Poesie, allmählich von den literarischen abgelöst. Mozart vertritt mit seinen opere serie (Idomeneo, Titus) und deutschen Singspielen (Entführung, Zauberflöte) noch den älteren Typus, wogegen er sich in den von der italienischen opera buffa beeinflußten Werken (Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte) bereits stark der modernen Art nähert. Lehnt sich doch der Figaro unmittelbar an ein Literaturdrama an.

Diese „Literarisierung" der Oper beginnt im klassischen Zeitalter und wird im romantischen vollendet. Noch heute wirkt sie nach, so stark die Erkenntnis bei uns Modernen auch an Boden gewinnt, daß die Gesetze des musikalischen Dramas von denen des literarischen grundverschieden sind. Die Romantik dagegen war stets geneigt, die Grenzen nicht allein zwischen den einzelnen Künsten, sondern überhaupt zwischen allen Lebenstätigkeiten aufzuheben. Sie alle fielen in den Bereich des Dichters; kein Wunder, wenn die romantische Sehnsucht schließlich nur im Unendlichen ihr Ziel fand, im All, in das sie sich aufzulösen strebte. Hiebei aber traf sie als ihre beste Bundesgenossin die Musik, die Kunst des Unendlichen, die, aller Wirklichkeit entrückt, das Unbewußte selbst zum Tönen bringt. So war die Musik die einzige wahrhaft romantische Kunst, und ganz folgerichtig zählt E. T. A. Hoffmann alle drei Wiener Klassiker unter die Romantiker, im Gegensatz zu den Norddeutschen wie Zelter und Reichardt, die der Romantik noch als Vertreter der Aufklärung in der Musik galten. Auch in der Oper, meint Hoffmann, wirkt die magische Kraft der Musik wie ein wunderbares Elixier, von dem etliche Tropfen

jeden Trank köstlicher machen; jede Leidenschaft kleidet sie in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im gewöhnlichen Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben ins Reich des Unendlichen.

Mozart gilt Hoffmann geradezu als der Schöpfer der romantischen Oper. Er knüpft mit dieser Anschauung unmittelbar an die Zeitgenossen des Meisters an, denen dieser durchaus nicht als der klassische Künstler des Ebenmaßes, sondern als ein unheimlicher Romantiker erschien. Daß sie damit durchaus nicht unrecht hatten, kommt gerade uns Modernen wieder deutlich zum Bewußtsein; erblicken wir doch in Mozart nicht mehr wie unsere Väter und Großväter den ewig heiteren Liebling der Götter und Grazien, sondern einen Künstler, in dessen Schaffen das Irrationelle, Unberechenbare, kurz, das Romantische eine sehr bedeutende Rolle spielt. Es ist sehr bezeichnend, daß seine Werke trotz aller italienischen Ausdruckstechnik bei den Italienern bis auf heute nicht haben Fuß fassen können. Dem Italiener sind solche jähen Stimmungsumschläge, solche blitzartigen seelischen Katastrophen unverständlich, ja sogar unheimlich, zum mindesten stilwidrig. Was der Romane noch heute in der Kunst am höchsten schätzt, Ordnung, System, klare Formgebung, das gerade gilt Mozart, so meisterhaft er auch die Form beherrscht, nicht als letztes Ziel, weshalb denn seine Werke Verfassern strenger Lehrbücher auch besondere Pein verursachen. Bald ist es sein Spieltrieb, bald die Gegensätzlichkeit seines inneren Erlebens, was ihn veranlaßt, bestehende Grenzen zu überschreiten und anerkannten Regeln ein Schnippchen zu schlagen. Dadurch erhält seine Kunst häufig etwas Erregtes, Schwebendes, das bezüglich seiner Ziele den Hörer beständig in Atem hält. Schon der achtjährige Knabe eröffnet seine erste Sinfonie mit einem

Thema, das im italienischen Prunksaal zu beginnen und in der Kirche zu enden scheint. In den Opern ist derselbe Geist am Werke. Das Liebespaar der „Entführung" z. B. durchläuft nicht allein die ganze Skala der Sehnsucht von tiefster Wehmut bis zur holdesten Schwärmerei, so daß dagegen alle früheren Singspielpaare wie stammelnde Kinder erscheinen, sondern es erhält obendrein in Osmin noch einen Gegenspieler, der das ganze Drama überhaupt erst in Fluß bringt. Ist doch dieser Osmin der erste wirkliche Türke in der Oper; seine Vorgänger waren nur Abendländer in türkischem Kostüm, seien es Prinzen oder polternde Singspielbösewichte gewesen. Allerdings: eine exotische Figur im romantischen Sinne war auch Osmin nicht. Er dient noch der dramatischen Belebung und Steigerung; es war Mozart außerdem um die Schöpfung eines menschlichen Charakters und Schicksals zu tun, während in der Romantik alle solchen Gestalten exotischer oder phantastischer Art nur dem Zwecke dienten, das „Poetische", d. h. den geheimen Sinn der Welt, zum Ausdruck zu bringen.

Am tiefsten äußert sich die Gegensätzlichkeit von Mozarts innerem Erleben in seiner genialen Verquickung von Tragik und Komik in seinen Opern. Der Künstler, der neben den Don Giovanni den Leporello und neben beide den Komthur stellte, der uns im zweiten Finale von der Sphäre eines schwelgerischen Mahles über die tief erregte Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib und das burleske Schlottern des Alltagsphilisters hinweg bis vor die letzten Fragen des menschlichen Daseins führt, der mochte seiner Zeit wohl als ein dämonischer Romantiker erscheinen, denn hier wurden mit einem Male Wirklichkeiten in Frage gestellt, an denen zu rütteln niemand vordem in den Sinn gekommen war, und als romantisch ist von

vielen auch die in allen Mozartschen Opern hindurchblickende Ironie empfunden worden, die sich stets der Relativität alles Geschehens und aller Gestalten bewußt bleibt. In Così fan tutte hat Mozart nach dieser Richtung hin sogar den letzten Schritt getan, indem er mit seiner eigenen hohen Kunst ein heiteres Spiel trieb und mit dem wissenden Lächeln des echten Humoristen die Welt der Vielzuvielen in einen galanten Zirkeltanz durcheinanderwirbelte.

Äußerlich steht unter allen Mozartschen Werken die „Zauberflöte" der Romantik am nächsten, schon wegen ihres Märchenstoffes und vor allem wegen ihres mystischen Zuges, der sie von den grobschlächtigen Zaubersingspielen mit ihrem äußerlichen Spektakel scharf trennt.

Trotzdem ist sie kein romantisches Werk im späteren Sinne. Sowohl die äußere Umgebung ihrer Handlung als namentlich die Natur bleibt auch hier noch ganz nach älterer Art gegenüber den seelischen Vorgängen reine Staffage. Wir werden uns dessen am deutlichsten bewußt, wenn wir uns vergegenwärtigen, welche musikalische Gestalt die Wasser- und Feuerprobe etwa unter den Händen Webers oder gar Wagners angenommen hätte; Mozart überläßt sie lediglich dem Dekorationsmaler und Maschinisten. Aber auch die sternenflammende Königin hat noch nicht das Geringste mit jener Nacht zu tun, die als Freundin oder Feindin des Menschen mit ihren schwebenden Schatten die Romantiker so tief bewegte. Unbeirrt von allen phantastischen Kräften wendet sich diese Oper Mozarts rein dem Ausdruck ihrer sittlichen Grundidee zu, und auch dieser berückende Humanitätsgedanke gehört nicht der Romantik, sondern der Zeit Lessings, Schillers und Goethes an.

Aber auch die Musik der „Zauberflöte" wurzelt durchaus in

dem echt klassischen Triebe, fest zu formen und zu gestalten; von dem antiplastischen Zug der Romantik, der in jedem musikalischen Element die Keime zu neuer Bewegung aufspürt, ist noch nichts zu entdecken. Man sieht somit ganz deutlich, daß die neuen romantischen Kräfte noch nicht stark genug waren, den alten klassischen Boden zu lockern.

Im Prinzip trifft dies auch auf Beethovens „Fidelio" zu. Er stammt der Hauptsache nach aus der mittleren Schaffensperiode des Meisters, der Zeit der schweren inneren Kämpfe und Siege. Die dabei zutage tretende glühende Sehnsucht veranlaßte die Romantiker, Beethoven vor allen andern zu den Ihren zu zählen; sie vergaßen aber, daß Beethoven sein Sehnen nicht als Bewegtheit um jeden Preis empfand, sondern es in feste Grenzen bannt und großen Zielen dienstbar macht. Der alte Gegensatz von Klassik und Romantik bricht auch hier hervor. Der „Fidelio" aber entfernt sich schon äußerlich weit mehr von der Romantik als die „Zauberflöte", indem er sich der alten französischen Revolutionsoper mit ihren abenteuerlichen, aus Gruseln und Sentimentalität gemischten Rettungsgeschichten nähert. Beethoven hat diesen 1805 bereits veralteten Typ dadurch neu belebt, daß er ihn zu einem Freiheitsdrama in seinem Sinne umschuf. Es ist ihm das nicht immer gelungen, zumal was die Nebenfiguren betrifft; auch spielt im ersten Akt die echt französische Schilderung des äußeren Lebenskreises der handelnden Personen eine unverhältnismäßig große Rolle. Beethoven selbst hat diese Mängel wenig empfunden; für ihn lag der Kern seiner Oper in der Idee der Freiheit, die durch den Heroismus des Weibes im Handeln und den des Mannes im Dulden verwirklicht wird. Es ist töricht, Leonore zu einer Erlöserin im späteren romantischen Sinn machen zu wollen,

denn dazu fehlen ihr wie ihrem Gatten so ziemlich alle Vorbedingungen. Sie ist einfach eine über das menschliche Maß hinaus gesteigerte Vertreterin des Pflichtgedankens, den Beethoven von Kant übernommen hatte: „Du kannst, denn du sollst.“ Der Meister war kein Freund der Zauberoper, die für ihn nach seinen eigenen Worten Gefühl und Verstand so oft einlullte. Klarheit, Männlichkeit, Verantwortungsgefühl verlangte er von einem Opernhelden; er sollte als alleiniger Schmied seines Schicksals seine Kämpfe auf dem realen Boden des Lebens ausfechten, ohne die stille Feindschaft, aber auch ohne die Hilfe der romantischen Geisterwelt des Zwielichts. So haben sich alle seine romantischen Opernpläne von Collins „Bradamante“ an bis zu Grillparzers „Melusine“ schließlich zerschlagen und nur der unromantische „Fidelio“ mit seiner glaubhaften Wirklichkeitssphäre und seinen einfachen Menschenschicksalen ist ausgeführt worden. Das schließt natürlich nicht aus, daß sich auch hier im Einzelnen mancher romantische Zug findet. So in der wilden Dämonie des Pizarro, dann in Leonorens allerdings nachkomponierter Szene „Abscheulicher, wo eilst du hin“, aus deren Instrumentation und Verquickung von rezitativischem und melodischem Gesang schon der spätere musikdramatische Stil hervorblickt, in dem Gefangenenchor und endlich vor allem in der Kerkerszene. Deren Typus war schon der alten opera seria vertraut gewesen, aber ohne daß der genius loci jemals zu Worte gelangt wäre. Beethoven hat ihm die Zunge gelöst: diese Kerkermauern reden schon im Vorspiel eine sehr beredte Sprache des Grauens; gespensterhaft gleiten die finsteren Schatten an den Wänden dahin, schwere Seufzer dringen durch das Dunkel — man empfindet ohne weiteres die Einheit dieser düsteren Bilder mit Florestans Seelen-

zustand. Es sind gewiß noch keine romantischen Geisterstimmen, die sich da vernehmen lassen, aber die Art, wie die Einheit zwischen Natur und menschlichem Gefühl hergestellt wird, weist doch schon deutlich genug auf die spätere Weise hin. Und vor allem ist hier bereits die romantische Tonsprache mit ihren kurzen, wie abgerissene Naturlaute klingenden Motiven ganz vernehmbar vorgebildet.

Der spätere Beethoven tritt auf der einen Seite der Romantik noch weiter, wie Werke wie die A-dur-Sonate op. 101 beweisen, auf der andern aber entfernte er sich wieder von ihr, indem er, zumal in den letzten Quartetten, seine Tonsprache mehr und mehr von dem Sinnlich-Klanglichen loslöst und allein auf die Wiedergabe allerfeinster seelischer Vorgänge einstellt, zur selben Zeit, als sie die Romantiker Weber und Schubert umgekehrt wieder zu versinnlichen strebten. Leute wie E. T. A. Hoffmann und Carus bewunderten daher auch den letzten Beethoven mit großen Vorbehalten; sie fanden z. B. die neunte Sinfonie zu zerrissen, zu bunt und zu krampfhaft gereizt, so sehr sie sonst gerade in Beethoven einen der Ihren, d. h. einen Romantiker, erblickten.

Wir haben erkannt, daß eine scharfe Trennung von Klassik und Romantik angesichts ihrer geistigen Verwandtschaft nicht möglich ist. Andererseits ist es eine alte Erfahrung, daß jedes Zeitalter in einem großen Mann zunächst sich selber sucht und findet. So sind auch Mozart und Beethoven erst allmählich aus Romantikern zu Klassikern geworden, als wir zu beiden Richtungen die gehörige Distanz gewonnen hatten. Heutzutage setzen wir die Romantik von der Zeit ab an, wo sich der romantische Geist auch seine neuen Ausdrucksmittel zu schaffen beginnt und sich nicht mehr damit begnügt, die ältere Formenwelt an

einzelnen Stellen zu durchsetzen, wo man also von einem spezifisch romantischen Stil reden kann. Die Instrumentalmusik und von der vokalen z. B. das Lied haben diesen Schritt rascher getan als die Oper. Spontan kündigt sich hier der neue Stil bei Meistern wie E. T. A. Hoffmann und L. Spohr an, klar erkannt und zum festen Prinzip durchgebildet hat ihn aber erst C. M. v. Weber. Von diesem Standpunkt aus betrachtet hat das eingangs erwähnte Laienurteil allerdings recht.

II.

Die romantischen Elemente in den Opern Franz Schuberts.

Von Karl Blessinger.

Daß Wien im geistigen und kulturellen Leben der deutschen Nation jahrhundertelang eine Sonderstellung eingenommen hat, ist gerade dem Musiker und dem Theatermenschen eine längst vertraute Tatsache. Wie erschreckend aber diese geistige Isolierung Wiens gewesen ist, wie wenig man es — vielleicht von München abgesehen — im übrigen Deutschland verstanden hat, ist wohl den wenigsten von uns zum Bewußtsein gekommen. Die Tagebücher Nicolais, des bekannten Hauptes der Berliner Aufklärung, der um 1780 eine Reise nach der Donaustadt unternahm, und der sich dort wie in eine völlig fremde Welt versetzt fühlt, geben ein trauriges Bild auch von der geistigen Zerrissenheit des damaligen Deutschland. Und doch hätte Wien, von dem Nicolai — auch im Hinblick auf Musik und Theater — fast nur die Schattenseiten sieht, gerade in dieser Zeit den übrigen Deutschen Unendliches geben können. Ist doch von hier, aller Verwelschung zum Trotz, eine starke Welle nationalen Wollens ausgegangen, nationalen Wollens auch auf dem Gebiete der Kunst. Hier ist die deutsche Oper geboren worden nach langen,

harten Wehen. Wieland-Schweitzers Alceste, Holzbauers Günther von Schwarzburg sind vereinzelte Versuche dazu gewesen ohne irgend erhebliche Nachwirkung. Die Errichtung des deutschen Nationalsingspiels durch Kaiser Joseph II. aber war eine Tat, die, obgleich das gesteckte Ziel zunächst nicht erreicht wurde, den Anstoß zu immer neuen Versuchen gab. Glucks Komposition von Klopstocks Hermannsschlacht ist freilich nie zu Papier gebracht worden, und das behagliche bürgerliche Singspiel bleibt zunächst in Wien wie im Norden die einzig herrschende Gattung des deutschen musikalischen Dramas. Aber die Vorliebe der Wiener für Zauberspuk, die „Prospekte nicht und nicht Maschinen" geschont sehen will, führt ganz von selber zu einer Vergrößerung auch des musikalischen Apparates und damit zur Einführung größerer Dimensionen im dramatischen Aufbau, zum Übergang von der bürgerlich-idyllischen zur ernsten, ja ans Tragische streifenden Stoffwelt. Ein typisches Beispiel dieses Übergangsstadiums ist die „Zauberflöte", die aber gleich den Anstoß zu einer weiteren Entwicklung in dem angedeuteten Sinne gibt, die nun mit Riesenschritten weitergeht. Bald nach Mozarts Tode erscheinen Süßmayers Opern „Soliman II." und „Der Spiegel von Arkadien", 1796 ist mit Winters „unterbrochenem Opferfest" schon fast der letzte Schritt zur großen deutschen Oper getan, und Beethovens „Fidelio" behauptet nur der Leistung, nicht aber der Gattung nach eine Ausnahmestellung.

Neben der deutschen Oper größeren Stiles blüht das bürgerliche Singspiel weiter, aber seine Entwicklung bewegt sich in absteigender Linie. Ein gutes Bild der Wiener Opernzustände zwischen 1810 und 1815 geben Theodor Körners Textbücher, der in seinen Singspielen nur leicht hingeworfene Arbeit bietet, in dem Opernbuch „Alfred der Große" aber großes Wollen zeigt.

Noch einmal droht der jungen deutschen Oper von der welschen Seite Gefahr: Rossini wird der Abgott der Wiener, aber Weber schlägt ihn 1823 glanzvoll aus dem Felde mit seiner Euryanthe, mit der der Entwicklungsgang der deutschen Oper in Wien gekrönt und zunächst zum Abschluß gebracht wird. Zum Abschluß gebracht – denn der Erfolg des Weberschen Meisterwerks war in Wien nur von kurzer Dauer. Die Gründe dafür sind leicht zu finden. Wohl war in formaler Hinsicht der Boden für eine deutsche Oper großen Stiles nirgends so bereitet wie in Wien – die „Euryanthe" unterscheidet sich äußerlich von der älteren Wiener Oper nur durch die Einführung der Rezitative an Stelle des vom Singspiel her noch gebliebenen gesprochenen Dialogs – aber Wien hatte den Anschluß an die deutsche Romantik verpaßt und war dadurch innerlich der typisch romantischen Schöpfung Webers nicht gewachsen. Die Häupter der deutschen romantischen Dichterschule, die beiden Schlegel, Clemens Brentano, Eichendorff, hatten in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts längere Zeit in Wien geweilt, aber ohne die dortigen Dichter in bemerkenswertem Umfange im romantischen Sinne beeinflussen zu können. Und wie sollte eine romantische Oper gedeihen können ohne romantische Dichter, die ihr den Weg bereiten? Späterhin aber konnte das damals Versäumte nicht mehr nachgeholt werden: der Wiener Kongreß, so unromantisch als möglich, hat auch in gesellschaftlicher und künstlerischer Beziehung die Wiener berührt und gerade hier Dinge in die Erscheinung treten lassen, die auf das für äußeren Glanz und Pomp so zugängliche Völkchen mächtig wirkten. Dann aber kam die Ära Metternich, die einem etwa noch vorhandenen Zug zur Romantik den letzten Impuls nehmen mußte. Der Erfolg der Euryanthe in Wien war ein Pyrrhussieg.

Ist nun also in Wien die Romantik als Gesamterscheinung, als typische Geistes- und Gefühlsrichtung zwar nicht voll zum Ausdruck gekommen, so finden sich dafür umsomehr typisch romantische Elemente, an denen insbesondere die Oper, und zwar nicht erst von der Zauberflöte an, überraschend reich ist, Einzelerscheinungen, die die eigentliche Romantik vorbereitet haben, und die erst auf entfernterem deutschen Boden zu einer Einheit zusammengeschweißt worden sind. So ist die romantische Vorliebe für exotische Stoffe ganz zweifellos durch die Wiener Oper bedeutsam vorbereitet worden. Türkische und spanische Fabeln finden wir zu gleicher Zeit auch anderwärts, wenn auch vielleicht nicht in gleicher Zahl; aber die Wiener greifen noch gewaltig darüber hinaus (so spielt z. B. Winters „Opferfest" in der aztekischen Vergangenheit Mexikos); das Nixen- und Zauberstück, die Geisterbeschwörungsszenen sind in Wien zu einer ganz eigenartigen Ausprägung gekommen. Die dynamischen Kontraste (im weitesten Sinne) spielen eine erhebliche Rolle, und neben einer weitgehenden Ausbreitung des Lyrischen treten dramatische Akzente von stärkster Wucht auf. Aber diese romantischen Elemente bleiben im wesentlichen lediglich äußerliches Attribut. Der Zauberspuk wird nicht ernst genommen, er dient nur der Ergötzung des Auges, der Schaulust; mit den dramatischen Akzenten wird bloßer Effekt erstrebt, und in den lyrischen Partien (vgl. insbesondere die „Schweizerfamilie" Weigls) kündigt sich bereits die spezifisch wienerische Sentimentalität an, die im späteren 19. Jahrhundert ein geradezu dominierendes Element wird.

Mit dieser allgemeinen Charakterisierung der Wiener Oper vor 1823 ist bereits auch eine Schilderung wesentlicher Charakterzüge von Franz Schuberts Opernschaffen gegeben und zu-

gleich das Ausbleiben eines dauernden Erfolges der Schubertschen Opern zu einem großen Teile erklärt. Während Schubert auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Liedes bahnbrechend Neues von unvergänglichem Werte schuf, hat er sich als Dramatiker nicht von dem Wege des damals Üblichen entfernt und war infolgedessen auf diesem Gebiete nur in bescheidenem Umfange imstande, Eigenes zu geben. Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß der Schöpfer von „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad", „Schwager Kronos" ohne dramatische Begabung gewesen ist, und eine Durchsicht seiner Opernpartituren zeigt denn auch eine nicht zu unterschätzende Eignung für das Theater. Aber der Opernkomponist Schubert war seiner Zeit nicht voraus, noch hielt er sich abseits von den Zeitströmungen; er strebte nur danach, dem Geschmacke des Durchschnitts seiner Zeit genugzutun, und daran ist er im Leben wie nach seinem Tode gescheitert. Im Leben, denn von seinen elf vollendeten Bühnenwerken sind vier, darunter die beiden größten und anspruchsvollsten, „Alfonso und Estrella" und „Fierrabras", zu seinen Lebzeiten unaufgeführt geblieben; im Tode, denn alle Pietät und aller Bearbeiterfleiß der Nachfahren haben nicht vermocht, sein Andenken auf den Bühnen lebendig zu erhalten. Weil nun eben der Dramatiker Schubert es unterließ, nach dem Höchsten zu streben, ist auch alles Bemühen des Musikers Schubert um seine Opern vergeblich gewesen. Wohl enthüllt sich auch in den Opern das überquellend reiche Musikertum des Meisters, aber gerade hier weiß er sich — was in Wien seiner Zeit nicht verwunderlich ist — von welschen Elementen nicht vollkommen frei zu halten. Dieser Einfluß macht sich in erster Linie in der Gesangsmelodie geltend; er beeinträchtigt das freie, ursprüngliche Hinströmen der Kan-

tilene, ohne jedoch Schubert zu einem wirklichen Italianisieren zu verführen. So wird der Charakter seiner Arien und zum Teil auch seiner Ensemblesätze merkwürdig unfrei. Daß Schuberts Instrumentation von der Schule Simon Mayrs sehr stark beeinflußt ist, scheint mir im höchsten Grade wahrscheinlich und sollte doch einmal einer Spezialuntersuchung unterzogen werden. Darauf deutet nicht nur die — ausgenommen die kleineren Singspiele — durchgehends starke Verwendung der Blechinstrumente, das nur zu oft und zu lange gebrachte dröhnende Tutti, sondern auch eine große Anzahl erstaunlicher Instrumentationseffekte, wie der von drei Posaunen allein ausgeführte Largosatz in der Ouvertüre seiner ersten Oper „Des Teufels Lustschloß", oder die nur von zwei Oboen ausgeführte Begleitung der Arie der Eleonore im „Fernando", Stücke, denen gerade die Instrumentierung einen spezifisch romantischen Reiz verleiht. Hier ist Schubert durch den welschen Einfluß im produktiven Sinne angeregt worden, und darum ist in diesem Punkte auch der deutsche Charakter seiner Opernmusik unangetastet geblieben.

Überhaupt steht Schubert, von dem oben erwähnten, allerdings entscheidenden Punkte abgesehen, auch in seinen Opern als vollwichtiges Entwicklungsglied der deutschen Musik da. Wir finden in diesen Opern auch die gesamten Requisiten der deutschen Romantik, aber eben als Einzelelemente, nicht zu einer Einheit verschmolzen. Aber eben deshalb ist Schubert in unserem Zusammenhange als Vorläufer der deutschen romantischen Oper, insbesondere auch des doch um mehr als ein Jahrzehnt älteren Weber zu betrachten. Bezeichnend ist, daß das Textbuch zu seinem „Häuslichen Krieg", der nach seiner Uraufführung im Jahre 1861 (!) wenigstens eine Zeit lang sich auf

dem Spielplan zu halten vermochte, von eben demselben Castelli stammt, der gegen Grillparzer entschieden für die „Euryanthe" sich einsetzte. „Des Teufels Lustschloß", nach einem Text von Kotzebue, spielt im 18. Jahrhundert in einem verfallenen deutschen Schloß. Da finden wir unheimliche Gespensterszenen, die zum Teil (das Werk ist 1813/14 geschrieben) schon wichtige Elemente der Wolfsschlucht vorausnehmen, bis der Zuhörer am Schluß erfährt, daß all der Spuk nicht Wirklichkeit, sondern eine Maskerade war. Das ist freilich eine Desillusionierung, die mit der romantischen Ironie nichts zu tun hat. Die Zeit der Kreuzzüge wird im „Häuslichen Krieg" heraufbeschworen, der Sagenkreis um Roland tritt uns im „Fierrabras" entgegen. Besondere Vorliebe aber zeigt Schubert für spanische Stoffe. In Spanien spielen die Opern „Fernando", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Alfonso und Estrella", von denen die erst- und letztgenannte auch in Einzelheiten der Handlung mancherlei romantische Züge enthalten. Das Melodram „Die Zauberharfe" wiederum führt uns in die Welt der Geister und des Spuks. Auch sonstige, bei den Romantikern beliebte Elemente stofflicher Art, wie Naturschilderungen, Jagdchöre und dergleichen, finden wir häufig genug.

Was das Musikalische betrifft, so ist das romantische Kolorit der Instrumentation bereits hervorgehoben worden. Mindestens ebenso bedeutsam ist die Harmonik Schuberts, die in seinen Opern noch weit über das hinausgeht, was wir aus den übrigen Werken Schuberts kennen. Hier ist die Art der romantischen Harmonik, die nach Kurth im „Tristan" ihre Krise erlebt, fast bis ins Letzte ausgebildet. Die Akkordalterierungen sind bis zu einer ungewöhnlichen Schärfe ausgebildet, Kühnheiten der Akkordbildung, wie sie z. B. Mozart im Durchfüh-



Hans Wildermann
(1911)

Eros
(Radierung)

rungsteil des ersten Satzes der großen g-moll-Symphonie bringt, sind noch überboten, der von Kurth so genannte Tristanakkord findet sich wiederholt in charakteristischer Ausprägung, ja der übermäßige Dreiklang leitet das ganze Opernschaffen Schuberts geradezu als Leitmotiv ein (Ouvertüre zu „Des Teufels Lustschloß"). Während eine direkte Einflußnahme Schuberts auf Weber kaum anzunehmen ist, so gern man oft an eine solche glauben möchte, trotzdem Weber Schuberts Opern zweifellos nicht gekannt hat, so wahrscheinlich ist es, daß Schubert auf Wagner gewirkt hat, und zwar durch Vermittlung von Liszt, der 1854 in Weimar „Alfonso und Estrella" zur Uraufführung gebracht hat. Läßt schon die Harmonik Schuberts eine solche Einwirkung als wahrscheinlich erscheinen, so wird diese Vermutung fast zur Gewißheit, wenn wir bedenken, daß gerade in diesem Werk zwei andere charakteristische Merkmale des späteren Wagner in bestimmender Weise verwendet sind, das ausgedehnte Tremolo der Streicher und die zu einem Akzent führenden schleiferartigen Läufe, die freilich letzten Endes auf die französische Ouverture zurückgehen. Man vergleiche z. B. das Duett zwischen Alfonso und Troila und insbesondere die Einleitung zu der Arie des Adolfo im ersten Akt.

Auffallend ist bei Schubert die überaus reiche Verwendung des Chores und seine Vorliebe für den Männerchor. Wohl führt hier eine geistige Brücke zum Freischütz und zur Euryanthe („Die Tale dampfen"), und daß wenigstens bis zu einem gewissen Grade Berührungspunkte mit Weber vorhanden sind, darauf deutet schon die Tatsache, daß Helmine von Chezy, zu deren Schauspiel „Rosamunde" Schubert die Incidenzmusik schrieb, die Verfasserin des Textbuches der „Euryanthe" ist. Aber näher noch als mit Weber erweist sich Schubert hier mit

den Vertretern des Biedermeiertums, mit Kreutzer usw. als verwandt. Wenn z. B. im „Fierrabras" die eingeschlossenen, vom Maurenkönige hart bedrängten Ritter in der verzweifeltsten Lage einen gefühlvoll getragenen vierstimmigen Chor ohne Begleitung singen, so ist das doch wohl nicht mehr als eine wenig geschmackvolle Liedertafelei. In solchen Momenten zeigt Schubert doch ein bedenkliches Wohlgefallen an der Sphäre platten bürgerlichen Behagens, aus der er, und das darf bei der Beurteilung seiner dramatischen Werke nicht vergessen werden, als Opernkomponist eigentlich hervorgegangen ist. „Des Teufels Lustschloß" war ein erster Aufschwung, dem eine Anzahl kleinbürgerlicher Singspiele folgten (die „Zwillingsbrüder" sind hier besonders bezeichnend), und als Schubert in späteren Jahren wieder an Aufgaben höherer Art heranging, vielleicht sogar sich zu ihnen zwang, da reichte seine Kraft nicht mehr aus, um etwas anderes geben zu können als, freilich hochbedeutsame, Anregungen.

III.

E. T. A. Hoffmanns Opern.

Von Erwin Kroll-München.

Der Ruhm des Komponisten, den der Königsberger Geisterseher so heiß ersehnte, er scheint ihm nun nach mehr als hundert Jahren doch noch zuteil zu werden. Allenthalben fragt man nach seinen Tonschöpfungen, man gibt sie neu heraus, ja, man führt sie, Konzert- und Bühnenwerke, auf.[1] — Als die deutsche Romantik, von vornherein musikalisch gestimmt, zum Bewußt-

[1] Eine zusammenfassende Arbeit über den Musiker hat Schreiber dieser Zeilen vorgelegt (vgl. Erwin Kroll, E. T. A. Hoffmann, Leipig 1923); seine Werke gibt Becking (bei Siegel, Leipzig) heraus.

sein ihres Wesens gelangt, ist es Hoffmann, der den Musikgeist der neuen Zeit am klarsten erkennt. Er, der uns ein poetisches Erbe hinterläßt, das für das Musikleben des ganzen folgenden Jahrhunderts sich als fruchtbar erweist, formuliert auch als einer der Ersten die Bedingnisse des von der Nation ersehnten Musikdramas und — entspricht ihnen nach Kräften durch eignes Opernschaffen. Nun ist ja seine Musik nur selten in die Höhen jener Ursprünglichkeit gerückt, die allein die Jahrhunderte überdauert, und ein tragisches Verhängnis wollte es, daß ihr Schöpfer vergeblich danach strebte, das musikalische Geschehen seiner Zeit, das er wie kaum ein anderer zu deuten wußte, mit einem kühnen Ruck vorwärts zu reißen. Denn mit zu viel Erdenschwere belastet, lebte er zu nachdrücklich den Künstler aus sich heraus, um nur nach innen horchender Musiker sein zu können. Trotz dieses tief im Wesen eines beispiellos umfassenden romantischen Künstlertums liegenden Mangels bleibt aber Hoffmanns musikalisches Erbe für die Nachwelt bedeutsam; nicht nur, weil es hohen künstlerischen und musikhistorischen Wert hat und das noch immer im Dunkel liegende Werden der romantischen Musikerpsyche erhellt, nicht nur wegen der auf die Musikanschauung des ganzen Jahrhunderts gehenden Wirkungen seines Schöpfers, sondern auch als das musikalische Vermächtnis eines Menschen, der, wie Pfitzner treffend gesagt hat, einer der künstlerischsten ist, die jemals und irgendwo gelebt haben.

In den Phasen seiner Entwicklung folgte nach entscheidenden musikalischen Jugendeindrücken auf Zeiten emsigen Dilettierens in allen Künsten fast ein Jahrzehnt eines an Enttäuschungen reichen Kapellmeistertums, dessen Niederschlag eine aus musikkritischer Tätigkeit emporwachsende dichterische Betätigung wurde. Während sich diese, zeitweise in die Niederungen der

Unterhaltungsschriftstellerei hinabsteigend, gegen Ende seines Lebens noch einmal zu voller, musikalisch gesättigter Pracht erhob, blieb dem **Musiker** Hoffmann die ersehnte Erneuerung versagt. So hat er, musikalisches Neuland mit der Seele des Romantikers suchend, den Zusammenhang mit den anderen, glücklicheren Weggenossen (z. B. Spohr und Weber) nicht immer erkannt. Seine von Mozart entscheidend beeinflußte Tonsprache weist eine für die Übergangszeit um 1800 charakteristische Fülle sich kreuzender Stileigentümlichkeiten auf. Diese reichen von Gluck und seiner Schule bis zur zeitgenössischen italienischen und französischen Oper. Daneben treten für das Nazarenertum der Romantik bezeichnende archaisierende Züge nach dem Vorbild älterer a cappella-Musik, aber auch sich nach und nach steigernde Einwirkungen Beethovens und Cherubinis hervor. Wenn Hoffmanns dämonischer Wirklichkeitssinn dichterisch sehr wohl in Ironie und „Skurrilität" umschlagen konnte, so blieb er bei der Umsetzung ins Musikalische nicht selten am Formalen hängen und verlor sich in bloßer Nachahmung überkommenen Gutes. Zwar mühte sich der Komponist im romantischen Drange um die Rätsel und Wunder des Kontrapunktes und fand, seiner Zeit vorauseilend, herrliche Worte für die Kunst Sebastian Bachs; aber in seinen Tonschöpfungen steht diese Kontrapunktik oft unmittelbar neben einer Melodik, die in sehr bezeichnender Schüchternheit sich nicht recht auszubreiten wagt. Die — an Spohr gemahnende — Mischung von Kontrapunktik und spielerischer Melodik ist typisch für Hoffmanns Instrumentalmusik. Auch unter seinen Vokalwerken fanden sich neben virtuos gesetzten Männerchören Stücke von fast Rossinischer Süße, während das Archaisierende mehr in den a capella-Hymnen und romantisch gefärbten Kirchenmusiken zu-

tage tritt. Keinesfalls sind also die Schöpfungen des Komponisten als Erzeugnisse eines eklektizierenden Klassikerepigonen anzusprechen; sie zeigen vielmehr ganz offenkundig den immer stärker hervortretenden romantischen Ausdruckscharakter. Nur daß man von einem Musiker, dessen letzte Schöpfungen der Zeit der ersten Aufführungen der c-Moll-Sinfonie Beethovens angehören, nicht „Kreisleriana" im Stile Schumanns verlangen darf.

„Als harmlose Melodie durch den Weltenraum zu schweben", das war Kreislers Sehnsucht. Freilich lockte auch das Diesseits des Theaters, aus einem solchen gewissermaßen platonischen Verhältnis zur Musik hinauszutreten. So war denn Hoffmann der Bühne zeitlebens mit wahrer Inbrunst zugetan und hat ihr nicht weniger als acht Opern, sechs große Schauspielmusiken und Melodramen sowie eine größere Anzahl kleinerer Gelegenheitskompositionen zugedacht.[2] Während die Opern (mit Ausnahme von „Scherz, List und Rache" und „Der Kanonikus von Mailand") uns erhalten sind, gerieten die in Bamberg und Berlin auf Bestellung gearbeiteten Theatermusiken vom „Gelübde" an bis zum „Tassilo" mit wenigen Ausnahmen in Verlust. Vielleicht findet sich wenigstens die „Dirna" irgendwo in der Nähe Bambergs (in Nürnberg, Donauwörth, Salzburg?) wieder, nachdem „Saul" und „Aurora" vor einigen Jahren in Würzburg wieder aufgetaucht sind. — Überschaut man die übriggebliebene, immer noch stattliche Hinterlassenschaft, so drängt sich der Eindruck auf, daß Hoffmann auch als Opernkomponist Eklektiker war; ein Eklektiker freilich, der je länger, um so mehr — und früher als andere — von dem

[2] Für Einzelheiten sei auf meinen Aufsatz in der „Musik" (November 1922): „E. T. A. Hoffmann als Bühnenkomponist" verwiesen.

üblichen Opernschema zugunsten romantischer Ausdrucksformen abzurücken versuchte.

Blieb diesem Versuch auch aus verschiedenen Gründen ein volles Gelingen versagt, so war des Komponisten vorauseilendes Musikgefühl schon längst durch und durch romantisch, und was uns der Musikschriftsteller Hoffmann zu sagen weiß, stempelt ihn geradezu zum Ahnherrn moderner Musikanschauung und Musikkritik. Die Musik ist ihm Künderin des Unendlichen, und so muß auch im musikalischen Drama ein höheres, romantisches Sein erschlossen werden. Entweder sei es das wunderbare Treiben des Koboldes Zufall oder das geheimnisvolle Spiel dunkler Mächte in der Natur und den Menschenherzen, das hier zum Ausdruck komme. Schon in der älteren Oper, der tragischen Glucks, offenbare die Musik das Geheimnisvoll-Heroische der Handlung; im eigentlich romantischen Musikdrama mische sich das Komische mit dem Tragischen zu einer durch die Musik glaubhaft gemachten höheren Einheit, während in der komischen Oper das Phantastische an die Stelle des Romantischen trete und sich in dem Hereintragen des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben zeige, wobei der Musik eine gewissermaßen verklärende Rolle zufalle. Nur durch Steigerung und Weiterbildung der von Gluck und Mozart angewandten musikalischen Formen glaubte Hoffmann dem Wesen des musikalischen Dramas, das ihm vorschwebte, nahezukommen. Dem Geiste dieser Tonheroen fühlte er sich verwandt, wenn er, ohne sich seines Sinnes für die formale Rundung seiner Musikgebilde und ihre Zusammengehörigkeit zu entäußern, überall die dramatische Idee zur Richtschnur für die Anwendung der musikalischen Mittel zu machen versuchte. So mußte er dazu kommen, die Opernmusik der neueren Italiener, z. B. Paers und

Rossinis, wegen ihrer süßlichen, undramatischen Art, aber auch das in die Niederungen gemeiner Bürgerlichkeit hinabsteigende rührselige deutsche Singspiel (Gyrowetz' und Dittersdorfs) zu verwerfen. Dafür pries er Cimarosas und Paesiellos geniale Leichtigkeit und versuchte sie nachzuahmen, er lobte gelegentlich Werke wie Müllers „Schwestern von Prag" und Weigls „Schweizerfamilie" und bekannte sich vor allem zu den Meistern, bei denen er Geist vom Geiste Glucks und Mozarts fand, also zu Cherubini, Méhul (als Komponisten des „Joseph"), Spontini und Beethoven.

In der Praxis des eignen Opernschaffens sind die verehrten Vorbilder und die durch sie erhaltenen Anregungen Jahre hindurch noch sehr deutlich spürbar. Dem Studenten verblaßte in der regen Theater- und Musikstadt Königsberg alles neben dem Erlebnis des Mozartschen „Don Juan". Ja, im Grunde genommen ist er von dem Eindrucke dieses Meisterwerks überhaupt nicht mehr losgekommen. Nebenher waren es Goethesche Singspiele, die seinen Tatendrang reizten; erst der Aufenthalt in Berlin (1798 bis 1800) zeitigte ein wirkliches Bühnenwerk. Die in Text und Musik 1799 vollendete „Maske", ein dreiaktiges Singspiel, das erst unlängst in einem Archiv des Hohenzollernschen Hauses wieder zum Vorschein gekommen ist, dürfte sich als achtbares Gesellenstück des eifrigen Theaterbesuchers und gelehrigen Reichardtschülers erweisen. Auch die Posener Monate waren trotz ihres Sturms und Drangs für sein Opernschaffen nicht ganz ergebnislos. Sicherlich wirkten in der – wohl endgültig in Verlust geratenen – Komposition des Goetheschen Singspiels „Scherz, List und Rache" noch die Berliner Eindrücke nach. In Plock ruhte die Opernkomposition zugunsten theoretischer Studien. Doch kündigen sich in dem

„Schreiben eines Klostergeistlichen" bereits Ideen von den engen Beziehungen zwischen Tonkunst und Drama an; ein verwandtes Streben ist es, wenn Hoffmann später in seinen Bühnenwerken auf kunstvolle, dramatisch bewegte Ensembles und Chöre besonderen Wert legte. Der Einfluß Goethescher Singspiele tritt noch einmal in den Textfragmenten des „Renegat" und der „Faustina" – namentlich bei der Formung der Arien – hervor. Das Versemachen scheint Hoffmann damals, wo er von Kotzebue ob seines Lustspiels „Der Preis" belobt wurde, doch leichter geworden zu sein als später, wo er es für unmöglich hielt, daß jemand eine Oper zugleich dichte und komponiere. Die in Warschau vertonten Texte verraten den schon in der leicht ironischen Färbung des „Renegat"-Fragments angekündigten Übergang ins Lager der literarischen Romantik. Daß ihm in der neuen Umgebung ein Werk wie Brentanos „Lustige Musikanten" besonders willkommen war, dürfte einleuchten. Die Musik zu diesem Werke kam den Warschauern aber immer noch – und nicht ganz mit Unrecht – weniger romantisch und „lustig" als gründlich vor. Sie zeigt in ihren sich über zwei Akte ausdehnenden Arien, Ensemblesätzen und den beiden breit ausgeführten Finales einen an Mozart und den Meistern der Buffooper, z. B. Paesiello, geschulten Ausdruckscharakter. Dieser tritt vor allem in dem Hauptwerke der den Bamberger Kapellmeisterjahren vorausgehenden Warschauer Zeit, der dreiaktigen Oper „Liebe und Eifersucht" zutage, deren Text auf einer geschickten Kürzung des Calderonschen Schauspiels „Die Schärpe und die Blume" beruht. Obwohl hier die Ähnlichkeit mit Mozarts Werken, vor allem dem „Figaro", mit Händen zu greifen ist, hat Hoffmann in der ungemein sorgfältig gearbeiteten Partitur eine Fülle lebensfrischer Musik niedergelegt und das Spiel romantischer

Liebesverwicklungen durch ein kunstvolles Gefüge verschiedenartiger, dramatisch beseelter Formen festgehalten. Rascher hingeworfen ist die als Debüt für Bamberg komponierte Oper „Der Trank der Unsterblichkeit", aber der Komponist ersetzt hier durch die Frische seiner Eingebungen aufs glücklichste die sonst von ihm so gern bekundete Gründlichkeit und findet zu dem exotischen Stoffe als gelehriger Schüler des Schöpfers der „Zauberflöte" schon allerlei romantische Töne.

Über die erhaltenen Schauspielmusiken und Melodramen müssen wir hier hinweggehen. Am meisten fesselt uns die Musik zu dem dreiaktigen Melodram „Saul", die an einigen Stellen bereits „Wolfschluchttöne" vorwegnimmt. Beachtenswerter ist das Hauptwerk der Bamberger Jahre, die Oper „Aurora". Sie zeigt (1811/12) vor Weber und Spohr bereits die charakteristischen Züge der deutschen romantischen Oper[3], und es läßt sich nachweisen, daß ihr Schöpfer nicht nur den Spuren Glucks, Mozarts, Cherubinis und Spontinis nachgegangen ist, sondern auch Einwirkungen durch den leitmotivischen Stil der ihm wohlbekannten Franzosen wie Grétry, Catel, Berton, Le Sueur und des hochgeschätzten Méhul erfahren hat. Er verwendet jetzt Leit- und Erinnerungsmotive, er arbeitet ständig musikalische Gegensätze heraus, er verfeinert die Orchesterfarben und mischt sie auf neue Art, er bedient sich bestimmter, durchgehaltener Tonarten und neuer, kühner Harmonien zur Charakterisierung. Bezeichnend für das Werk ist ferner die bis ins kleinste dem Worte sich anschmiegende Deklamation der Singstimmen. Trotzdem müssen wir es bedauern, daß Hoffmann den Plan, Shakespeares „Lustige Weiber" zu komponieren, um der „Aurora" willen aufgab.

[3] Die beigegebene Notenbeilage dürfte dies – trotz ihrer Kürze – bestätigen

Diese mythologische Oper gehörte einer auf den Bühnen absterbenden Gattung an und war seinem Wesen doch reichlich fremd. Schließlich mag er aber auch in die Liebesverwicklungen der Holbeinschen Opernfiguren das Bild Julia-Kätchens hineingetragen haben. Die Musik, die er lieferte, war auf jeden Fall eines besseren Textes würdig. Erst in der zwölf Jahre später entstandenen „Euryanthe" Webers wurde, rechnet man die „Undine" ab, der Weg zum deutschen Musikdrama wieder so entschlossen betreten wie hier. Die „Weberismen" der „Aurora" sind um so verblüffender, als von einer direkten Beeinflussung Hoffmanns durch Weber nicht die Rede sein kann. Vor allem ist der unverkennbar italienische Zug in der Melodik, der auf Rossini und die Simon Mayrsche Schule deutet, beiden Meistern gemein, nur daß er bei Weber, dem ungleich ursprünglicheren Melodienschöpfer, nicht so deutlich in Erscheinung tritt.

In seiner Oper „U n d i n e" (1812/13) wandelte Hoffmann die betretenen Pfade weiter. In mehr als einer Hinsicht unterscheidet sich dieses merkwürdige Werk, obwohl es äußerlich — wie seine anderen Opern — noch im Gewande des deutschen Singspiels auftritt, von dem gesamten gleichzeitigen Opernschaffen. Man muß schon ziemlich weit in der Musikgeschichte vorwärtsgehen, um wieder einer derartigen Einheitlichkeit der musikdramatischen Anlage zu begegnen. Indem gewisse musikalische Motive mit den handelnden Personen verknüpft und je nach dem Stande und der Stimmung der Handlung gewandelt werden, entsteht ein beziehungsreiches Ganzes, das durch die aller Mache abholde Art seines Schöpfers eine eigenartig herbe und doch anziehende Färbung erhält. Leider raffte dieses reifste Werk Hoffmanns, das erst in unseren Tagen seine Lebensfähigkeit wieder erwiesen hat, ein tückischer Zufall dahin, so daß ihm weitere Wirkung ver-

sagt blieb. Überdies trat Webers „Freischütz“ einige Jahre darauf seinen Siegeszug an. Und doch hatte der Komponist, hellsichtiger als seine romantischen Weggenossen, hier aus innerstem Drang heraus schon eines der Hauptprobleme der Romantik aufgegriffen und musikdramatisch gestaltet, das aus dämonischer Einsamkeit entspringende Verlangen nach Beseelung durch menschliche Liebe, ein Problem, das erst wieder von Wagner im „Lohengrin“ künstlerisch bewältigt wurde. Mit Recht haben romantische Meister wie Weber und Pfitzner an dieser Oper des älteren Genossen die musikdramatische Geschlossenheit und die treffende Charakterzeichnung der handelnden Personen gerühmt. Lortzing bediente in seinem späteren Werke die bürgerlichen Instinkte der Hörer zweifellos besser, löste die Handlung wohl auch mehr von Fouqués Erzählung los und stellte sie auf eigene Füße, aber die musikalische Höhe des älteren Meisters vermochte er nicht zu erreichen. Fragt man nach dessen Vorbildern, so sind für die liedmäßig-geschlossene Form mancher Stücke das deutsche Singspiel und die Berliner Liederschule zu nennen. Der Einfluß Glucks und seiner Anhänger zeigt sich in der starken, dramatischen Beteiligung des Chors und in den Naturschilderungen. An Mozartsche Formen knüpft er bei den weit gespannten Ensemblesätzen und den Finales an. Auch die eindringliche Charakterisierung der Handelnden und der innige, gefühlswarme Ton mancher Stellen dürfen auf das Vorbild des vergötterten Meisters zurückzuführen sein. Was die großen Intervallsprünge angeht, mit denen Kühleborns Partie bedacht ist, so hat Hoffmann selbst bei anderer Gelegenheit auf die Arie der Fiordiligi in Mozarts „Cosi fan tutte“ hingewiesen. Beethovens Geist macht sich in der Kühnheit mancher Harmonien und Modulationen sowie in dem selbständigen Hervortreten des Orchesters geltend, wäh-

rend die Verwendung vieler neuartiger Instrumentaleffekte auf die Simon Mayrsche Schule zurückgehen dürfte. Bei der szenischen und musikdramatischen Anlage der Oper hat Fouqué, außer daß er die Verse lieferte, wenig mitgesprochen. Sie ist Hoffmanns eigenstes Gut und zeigt die bereits in der „Aurora" hervortretenden romantischen Eigentümlichkeiten. Zu ihnen gehören u. a. Leitmotiv, Melodram, musikalische Kontrastwirkung und Tonmalerei. Mit diesen Mitteln erhält Kühleborn einen ursprünglich nicht vorhandenen dämonischen Anstrich, während Huldbrands wenig erfreulicher Charakter durch die Musik verklärt erscheint.

Unter den musikalischen Werken Hoffmanns dürfte die „Undine" die Eigenart ihres Schöpfers am reinsten zeigen. Meldet sich der Kontrapunktiker an zahlreichen Stellen, die die polyphone Schreibweise mit Glück angewendet zeigen, so kommt der Architektoniker in der musikdramatischen Anlage, der formalen Rundung der einzelnen Stücke sowie ihrer Verknüpfung zum Vorschein. Hoffmanns Melodik, die noch in der „Aurora" einen stark italienischen Zug aufweist, hat sich nun — wohl unter dem Eindrucke des durch die Freiheitskriege gesteigerten Nationalbewußtseins — verinnerlicht und verdeutscht. Es ist kein Zufall, daß wir auch in der „Undine" an zahlreichen Stellen auf Vorwegnahmen Webers stoßen. Wenn es dem Komponisten, der sich in diesem Werk zum erstenmal ganz selbst geben durfte, trotzdem nicht gelang, mit ihm die erhoffte Unsterblichkeit zu erringen, so mögen hier äußere Gründe stark mitgesprochen haben. Gewisse Ungeschicklichkeiten der dramatischen Anlage, z. B. des Anfangs, zu beheben, wurde er durch den Tod gehindert. Vor allem aber bleibt die Tatsache bestehen, daß es ihm nach Pfitzners treffendem Wort — an jenem letzten geheimnisvollen

Zuschuß von „individueller Melodik" fehlte, die nun einmal zum Wesen des musikalischen Genies gehört. Daß Hoffmann trotzdem ein Musikgeist von erstaunlicher, auch heute noch nicht erschöpfter Bedeutung gewesen ist, steht außer Frage. Weber hat schon für seinen „Freischütz" vom Schöpfer der „Undine" manches gelernt; die Annäherung an das Hoffmannsche Opernideal, die er späterhin in der „Euryanthe" vollzog, mag mit durch Hoffmanns Aufsehen erregende Kritiken veranlaßt sein. Es war jenes Ideal, das schließlich in R. Wagner seine Erfüllung finden sollte.

Vorspiel zum 2. Akt der Oper „Aurora" von E. T. A. Hoffmann.

Zum ersten Male nach der Partitur für Klavier gesetzt von Erwin Kroll.

Poco Adagio

ff p Streicher

(weiter gebunden)

Ped. *

sf p

Flöte

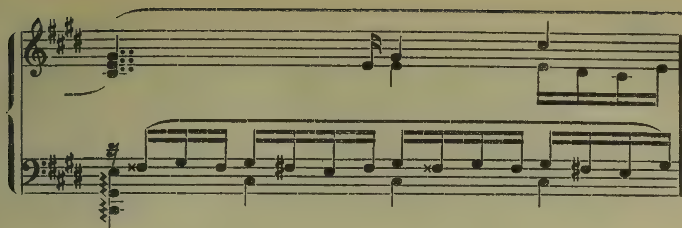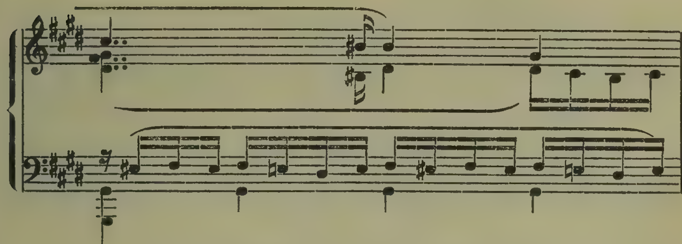
Oboe
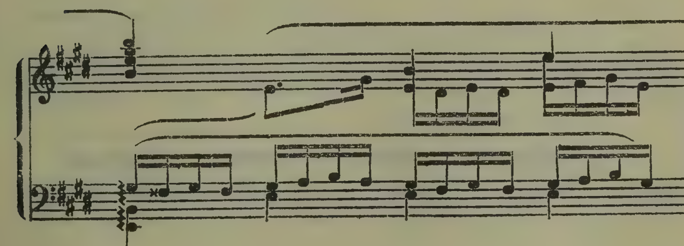
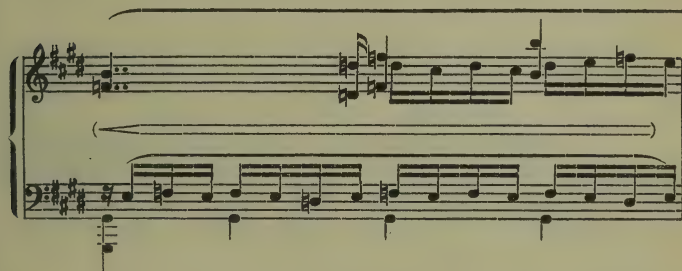
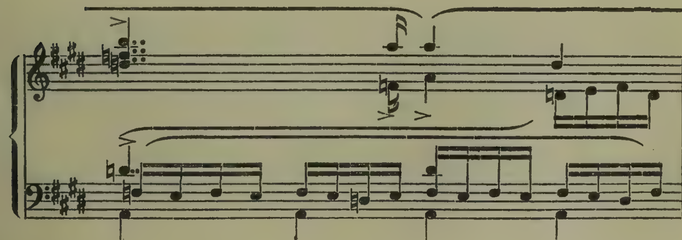
Viol.

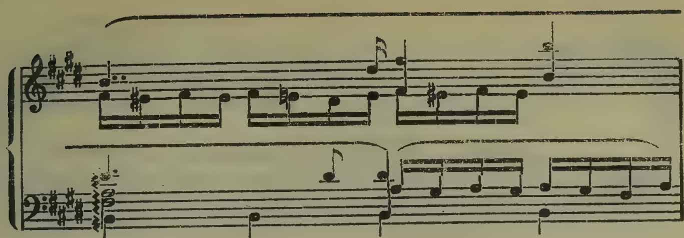
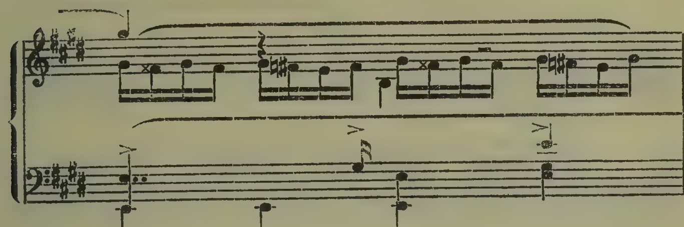
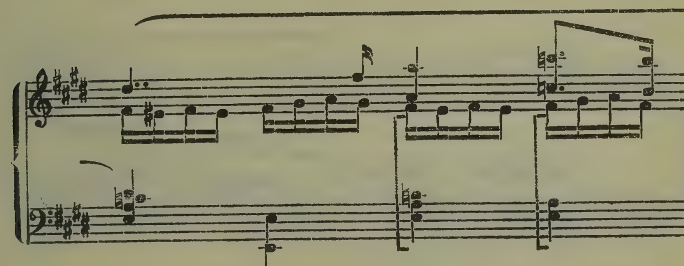
pp

Volles Orchester

p




Fl. Ob.

(Erlöschend)

Viol.

Fl. Ob.

Viol.

Fl. Ob.

Streicher

pp

IV.

Carl Maria von Weber.

Von Eugen Thari.

Des Knaben Wunderhorn — Der Freischütz: Zwei Namen nur, und aufgezeichnet ist, was die von den Literaten als Jüngere Romantik genannte Zeitströmung an wirklich Unsterblichem, d. h. der Zeiten Wandel zum Trotz immer neues Leben Ausströmendem hinterlassen hat. 1806 erschien das Wunderhorn, 1821 der Freischütz — die Spanne von nur fünfzehn Jahren trennt die beiden Werke: Alpha und Omega des deutschen romantischen Empfindens, soweit es sich in der Welt unserer Kunst auslebt.

*

Weber hätte kein echter Künstler sein müssen, wenn ihm seine Musik anderes gewesen wäre als Ausdruck der persönlichen Empfindung, er hätte kein echter Mann sein müssen, wenn ihm sein Leben nicht das Einsaugen der großen Zeitströmungen gewesen wäre. An dem Einsaugen der Zeitströmung nährte sich sein Menschentum, aus dem Menschentum quoll seine Musik. Wohl hat auch Weber Musik geschrieben, die dem Tagesgeschmack der Virtuosität huldigte, Musik, die er selbst brauchte, um als Pianist zu glänzen, aber nichts hat ihn im Innern so gepackt wie die Beschäftigung mit den romantischen Elementen seiner Kunst, wie sie ihm die Aufgaben boten, die ihm der „Freischütz" stellte. Schon in seiner Instrumentalmusik zeigt sich teilweise ein poetisch-romantisierendes Element. Noch viel deutlicher aber trat die Neigung zur Romantik zutage, sobald er sich dem Opernschaffen zuwandte, wobei Literarisches mithalf. Weber hat ja schon früh, als Vierzehnjähriger, seine

„romantisch-komische“ Oper „Das Waldmädchen“ komponiert. Freilich lag das Romantische darin nur in dem Textbuch, also im Literarischen. Im Musikalischen klingt es, dem Jugendwerk, noch nicht an. Wenn man sucht und finden will, kann man in den Solostellen des Cellos und der Hoboe als den Instrumentalillustrationen zu den Empfindungen des stummen Waldmädchens, Spuren romantischen Geistes erkennen. Schon vier Jahre später aber hatte er an Stelle der rührseligen Waldmädchengeschichte einen echten romantischen Stoff in den Fingern, den „Rübezahl“. In der uns als Ouvertüre zum Beherrscher der Geister überkommenen Einleitungsmusik zu diesem „Rübezahl“, einem rechten Übergangswerk aus Jünglingsjahren, treffen wir schon Musik, die – es sind die Soli für die Holzbläser – in ihrer melodischen Ausdruckskraft deutlich auf romantische Empfindung hinweist. Schon spricht sich die Melodik freier, ungebundener, individual-empfindsamer aus.

Nach dem „Rübezahl“ kommt wieder der Waldmädchenstoff als „Silvana“ an die Reihe. Aber noch fehlt dieser Beschäftigung mit romantischen Stoffen eins, was mit der echten Romantik untrennbar verbunden ist: das Nationale, das aus dem Volkstum Geborene. Ihm dies gegeben zu haben, ist das Verdienst des zweiten romantischen Stoffes, mit dem sich Weber ja auch schon früh beschäftigt hat, des „Freischütz“. Wie sehr Weber gerade dieser Zutat des Volkstums bedurfte, um ganz er selbst sein, seine Sendung als Romantiker erfüllen zu können, beweist sein unglückliches Verhältnis zum Euryanthenstoff, auf das wir später noch zu sprechen kommen. Für die Freischützwerdung ist das volksartige Element das Bedeutungsvollste geworden. Erst das Schaffen aus dieser Wurzel heraus gab der Freischützmusik ihre unsterbliche Überzeugungskraft, machte

ihre Tonmalerei zu mehr als einer Illustration, machte sie zu Höherem als zum Ausdruck musikalischen Spielbetriebs.

Daß es mit der Begabung allein nicht getan ist, beweist bei Weber auch „P r e z i o s a". Denn auch „Preziosa", die zeitlich dem „Freischütz" am nächsten steht, ist Erzeugnis der Romantik. Man bewundert z. B. allgemein bei ihr, wie vorzüglich Weber die Zigeunerromantik zu schildern verstand. Aber gerade darin, in der Schilderung dieser Zigeunerromantik, zeigt sich deutlich der oben erwähnte Unterschied von nur geschilderter und selbstgefühlter Romantik, zeigt sich der Unterschied von objektiver und subjektiver Betrachtung der romantischen Dinge. Im „Freischütz" konnte Weber sein Ich rückhaltlos geben, in der „Preziosa" ist es der um passende Toneinkleidung nicht verlegene Meister. Man kann sich denken, daß auch ein anderer „Preziosa" hätte komponieren können, den „Freischütz" nie. Dort spricht das Talent, hier das Genie. Etwas Ähnliches treffen wir in dem viel bewunderten Marsch der Haremswächter im „Oberon". Auch dieser ist objektive Schilderung einer durch Exotismus reizenden Umwelt. Viel höher in der Echtheit einer romantischen Empfindung als solche Exotismen stelle ich die subjektive Erkenntnis der menschlichen Empfindung, wie sie etwa in dem Melodram der „Preziosa" zutage tritt und rückläufig auf die schon erwähnte Melodik der Rübezahl-Ouvertüre weist.

*

Ich habe diese Dinge absichtlich in den Vordergrund gestellt, weil gemeinhin von Webers Romantik immer in Verbindung mit der Schauer- oder Naturromantik gesprochen wird. Gewiß ist sie ihr hervorstechendster Zug, und die Unsterblichkeit Webers

beruht nicht zum wenigsten auf ihr, aber man darf über ihr nicht das vergessen, was das Romantische im Kerne seines Wesens ausmacht, die Betrachtung der Dinge vom „Ich", von der subjektiven Empfindung aus.

Wenn wir nach dem Subjektiven in Webers Romantik suchen, nach dem Echtesten, so ergibt sich der „Freischütz" ganz zwangläufig als Ausdruck einer im Innersten mitempfundenen Umwelt, die als bodenständiges, d. h. als deutschvolksmäßiges Element auf den Meister wirkte und sein Talent erst in die Bahnen lenkte, auf denen er mit der größten Sicherheit einherschritt.

Um hier klar zu sehen, müssen wir das Gesamtschaffen des Meisters ins Auge fassen, müssen uns erinnern, was er für das Volkslied bedeutete, müssen seine Körnerlieder uns ins Gedächtnis rufen. Vor allem müssen wir uns daran erinnern, wie sehr seine Melodik im Volksmäßigen wurzelt, wie „natürlich" sie sich gibt auch in seinem instrumentalen Schaffen. Weber war kein Komponist, der, wie etwa seine Zeitgenossen Beethoven und Schubert, über das zeitlich Begriffliche im absolut-musikalischen Sinn hinausging. Er war im allgemein-musikalischen Sinn Volksgenosse. Seine Lieder weisen nicht, wie die Schuberts, in die Zukunft, sondern bleiben auf dem Boden des zeitgenössischen Volkstums stehen. Dieses Volkstum war ihm der natürlichste Ausdruck und ist es auch geblieben bei der Beschäftigung mit der Oper. Je näher diese dem Volkstum kam, desto näher stand sie auch Webers musikalischem Talent. Die Freischütz-Romantik, die ihre Nährkräfte aus volkstümlichen Anschauungen zieht, mußte daher bei Webers Begabung auf ganz besonderes Verständnis stoßen. Die Vorbedingungen waren gegeben. Wie sie sich in der Praxis äußerten, war dann

die Sache der genialen Eingebung. Wie es wurde, sind Vorgänge, die sich oft, dem Komponisten unbewußt, in ihm vollziehen, ist oft das Wunder der intuitiven Eingebung. Wir können nur nachfahrend erklären, was geworden ist.

Beim „Freischütz" ist das zu oft gesagt worden, um es hier nochmals zu wiederholen. Von Lobe bis zu Waltershausen haben sich die Kommentatoren damit beschäftigt, die Wunder des „Freischütz" praktisch, historisch und ästhetisch zu erklären. Im Vordergrund steht immer die Entdeckung der instrumentalen Farbe durch Weber. Sie ist seine genialste Tat. Ihr verdankt er die Hauptwirkungen. Noch ganz unentdeckt ist von ihm die harmonische Farbe. Denn der verminderte Septimenakkord für Samiel ist nicht neu und die Folge der beiden großen Terzen beim Kugelguß ist wohl nur Zufall. Denn die bezeichnende Farbe ist bei Samiel der nachklappenden Pauke und beim Kugelguß den Flöten zu danken. Was die Harmonik zu der Romantik beizutragen hatte, das zu tun blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Auch die Rhythmik kommt, wenn auch viel mehr als die Harmonik, doch immerhin weniger in der Hauptsache für die Exotismen in Betracht.

*

Wenn wir von Weber schlechthin reden, so denken wir unwillkürlich an ihn als den Schöpfer des „Freischütz". Erst weit später erinnern wir uns, daß er auch noch anderes geschrieben hat. So z. B. „Abu Hassan", der uns aber hier nur insoweit interessiert, als sich in ihm exotische Chorstellen finden. Sie liegen jedoch außerhalb der romantischen Linie und gehören ganz dem Gebiet der Tonmalerei an. Auch „Preziosa", ja sogar „Euryanthe" und „Oberon" kommen erst in zweiter Linie. Nur der „Freischütz" ist „das" Meisterwerk Webers. In ihm



Hans Wildermann
Stadttheater Nürnberg (1922)

C. M. von Weber „Der Freischütz"
„1. Bild"



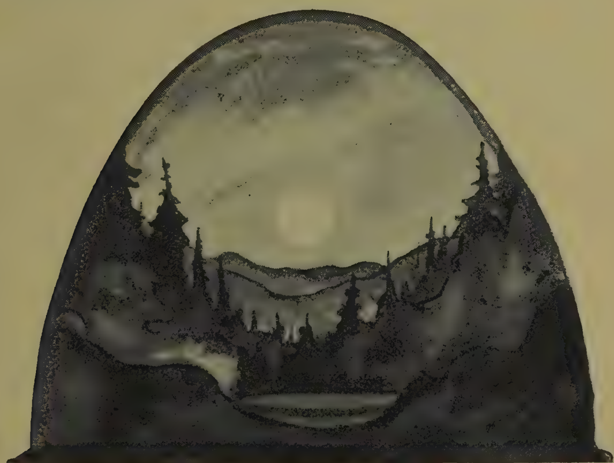
Hans Wildermann
Stadttheater Nürnberg (1922)

C. M. von Weber „Der Freischütz"
„Für beide Zimmerscenen"



Hans Wildermann
Stadttheater Nürnberg (1922)

C. M. von Weber „Der Freischütz"
„Wolfsschlucht"



Hans Wildermann
Stadttheater Nürnberg (1922)

C. M. von Weber „Der Freischütz"
„Wolfsschlucht-Verwandlung (1 Uhr)"



Hans Wildermann
Stadttheater Nürnberg (1922)

C. M. von Weber „Der Freischütz“
„Schlußbild“

war der subjektive Drang gegeben, in „Euryanthe“ und z. T. auch im „Oberon“ nicht. Hierin und nicht in den mangelhaften Textbüchern liegt der tiefste Grund des Mißerfolges. Und alle Bearbeitungen dieser beiden Opern scheitern und müssen daran scheitern, daß nur der Komponierwille und die musikästhetische Einsicht Webers, nicht aber sein im Rhythmus des Volkes schlagendes Herz an der Vertonung eines fern liegenden Stoffes beteiligt war. Gewiß ist Friedrich Kind, der Textdichter des „Freischütz“, kein Romantiker gewesen, gewiß hatte er seine Bedeutung nur als Nachtreter der echten Romantik, gewiß war er nur einer der typischen Vertreter der Pseudoromantik, behandelte er die romantischen Probleme nur als literarischer Ästhet und nicht als erfüllender Dichter. Aber — und das gibt, wie gesagt, im Falle Weber den Ausschlag — der Stoff selbst des „Freischütz“ war romantisch im Sinne der alten Romantik. In der Einleitung zu dem Apel- und Launschen „Gespensterbuch“ wird darauf hingewiesen, daß die Freischütz-Novelle Apels den „Monatlichen Unterredungen vom Reiche der Geister“ vom Jahre 1731 entnommen ist, also auf eine alte deutsche Quelle zurückgeht. Ob die Änderungen, die Kind an der Apelschen Novelle vorgenommen hat, eine Verbesserung im dramatischen Sinn bedeuten oder nicht, braucht uns hier nicht zu kümmern. (Sie sind es nur im Sinne einer opernhaften Verarbeitung, nicht im Sinne eines folgerichtigen Dramas.) Für uns entscheidet hier lediglich das Romantische, und das hat Kind gewahrt. Er hat sogar durch seinen szenischen Ausbau, beispielsweise in der Wolfsschlucht, Weber viel Anreiz gegeben.

Was aber traf Weber im „E u r y a n t h e“-Text? Die Ritterromantik der Troubadours, die an sich nur ästhetisches Erzeugnis war und nicht auf freiem Menschentum beruhte. Das

lag dem Wesen Webers im Innersten fern. Er brauchte richtige Romantik, deren Schauer er mitfühlen konnte, in Tönen natürlicher oder dämonisch gesteigerter Äußerungen, er brauchte dazu Menschen von Fleisch und Blut, denen er ins Herz sehen konnte, aber keine Puppen, die an Drähten hingen, die ihre Bewegungen vorzeichneten. Von all dem fand er in „Euryanthe", abgesehen von der Figur der Eglantine, so gut wie nichts. Aber Weber hatte sich nun einmal in die „Euryanthe" verrannt. Krampfhaft suchte er nach wirklich romantischen Spuren. Es ist rührend, zu sehen, wie er sich an den einzigen romantisch-phantasievollen Vorgang in der Oper klammert, an die Erscheinung Udos, die für ihn als Dramatiker geradezu verhängnisvoll war. Es ist rührend, zu sehen, wie er den Tönen für diese Erscheinung eine besondere Bedeutung schon in der Ouvertüre gibt, um den Zuschauer schon da auf den nur ahnungsvoll zu begreifenden Vorgang vorzubereiten. Auch daß er ursprünglich die Absicht hatte, an der Udo-Stelle der Ouvertüre durch ein lebendes Bild nachzuhelfen, zeigt, wie wichtig ihm gerade dieser romantische Grundvorgang des Textbuches war. Von den übrigen romantischen Keimen des Euryanthetextes wurden nur noch der Jägerchor mit seinen prächtigen Hörnern und die Einsamkeit der Euryanthe im Waldesdickicht musikalisch fruchtbar. Ganz ab fiel die Ritterromantik selbst, auf deren Verherrlichung es doch am meisten ankommen mußte. Nie hat Weber steifere Chöre geschrieben als für den Hof König Ludwigs VI., für diese Schemen von Männern und Frauen, sie hat er schlechter charakterisiert als den König selbst. Sein Bestes an Charakteristik hat er bezeichnenderweise auch wieder da gegeben, wo ihn Dämonisches, also ein Bestandteil romantischer Empfindung, reizte: bei der Eglantine. Diese Eglantine ist denn auch die roman-

tische Prachtfigur der Oper geworden und nicht die Titelheldin oder ihr schmachtender Liebhaber.

Wesentlich besser lag die Sache für Weber im „Oberon". Hier hatte er einen Stoff, der ihm zwar, von den heiteren Partien abgesehen, nicht menschlich-volksmäßig, aber, was wesentlich ins Gewicht fiel, durch seine Romantik nahe lag. Zwar fiel die musikalische Ausgestaltung des Hüon der Sonderheit des Auftrags zum Opfer und wurde vokale Bravourmusik, und auch die Figur des Oberon ist nicht ganz in den Duft der Romantik getaucht. Aber das Elfenreich selbst tritt uns in ganz romantischer Verklärung entgegen. Mit der durchsichtig feinen Musik des Anfangschors der Oper hat Weber eine seiner ganz großen romantischen Taten vollbracht, hat er in einem packenden Einfall zusammengefaßt, was bei den ahnungsvoll poetisierenden Dichtern schon in der Luft lag. Vielleicht nirgends als hier wird das Wort wahrer, daß erst die Musik die eigentliche Erfüllerin des romantischen Einfalls ist. Aber dieser wundervoll feine Elfenspuk ist nicht der einzige geniale Einfall der Oberonmusik. Auch der dämonische Naturschilderer Weber fand Gelegenheit, sich auszusprechen. Man braucht sich nur die Rezia-Arie daraufhin anzusehen. Gerade bei ihr, dem wohl genialsten Stück der Oper, treffen sich die verschiedenen Strahlen des Weberschen Genius' in einem Brennpunkt. Dramatisches Erfassen der Situation, größte Schilderungskunst menschlicher Seelenzustände und hochgerückte romantische Naturauffassung schmelzen im Brennpunkt einer dämonisch leidenschaftlichen Ausdrucksweise zu einer Musikszene von packendster Gesamtgewalt zusammen. Dem romantischen Zuschnitt dieser Szene ist bei Weber nur noch die Wolfsschlucht an die Seite zu setzen. Auch die vorangehende Szene der Naturgeister ist hier zu erwähnen.

Auch in ihr tobt sich in einem mächtigen Naturbild romantisch gerichtete musikalische Bildkraft aus. Daß diese Szene gegenüber der Rezia-Arie an Wirkung etwas zurück bleibt, liegt daran, daß ihr die Zutat der Darstellung menschlicher Leidenschaft fehlt.

Aus kleineren, d. h. weniger genialen Einfällen als bei den Elfenszenen und der Naturromantik besteht das orientalische Kolorit. Hier stützte sich Weber auf Vorgänger, ohne wesentlich neues aus eigenem beizubringen. Hier ist er wieder mehr objektiv zeichnender, als subjektiv gestaltender Musiker. Auch der berühmte Haremsmarsch, diese treffende und geniale Beleuchtung einer exotischen Umwelt, bildet, wie erwähnt, nur scheinbar eine Ausnahme, wenngleich man weder den instrumentalen, noch den auf exotische Volksmusik zurückgehenden Einfall unterschätzen darf.

*

Übersehen wir das Lebenswerk Webers für seine Sendung als führender Romantiker der Oper im gesamten (das Fragment der Drei Pintos hat für die Romantik keine Bedeutung), so sehen wir, wie sich eine bestimmte Begabung dabei vor allem durchsetzt: die auf deutschem Boden gewachsene, nur ganz im Gefühlsmäßigen zu erfassende Naturromantik. Der „Freischütz" ist das leuchtendste Beispiel. Über ihn sprechen, heißt gleichzeitig auch auf das kommen, womit Weber die nachfolgende Zeit besonders befruchtet hat, auf die Schauerromantik. Sie lag in der Zeit in der Luft. Die zeitgenössischen Kritiken wenden sich gegen den „Freischütz" nicht ohne Grund mit der Argumentierung, daß er nur dem Verlangen nach dem Grausigen Genüge getan habe. Weber selbst war sich der Wichtigkeit der Schauerromantik

wohl bewußt. Er erhoffte von ihrer Wirkung in der geplanten Oper viel. Natürlich in erster Linie theatralisch. Aber auch musikalisch reizte ihn das Wesen des Schaurigen. Die Wolfsschlucht, die Erscheinung des Samiel und des Kaspar hatte er wohl hauptsächlich im Auge, als er an Lichtenstein über den „Freischütz" schrieb: „Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne den mindesten Anhalt an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte." Wie diese Dinge auf Beethoven wirkten, ist bekannt. Trotzdem aber haben sie nicht gegen Webers Annahme den erstmaligen Erfolg entschieden, sondern das Volksliedhafte, der Jungfernkranz, der Jägerchor usw.

Man hat dem „Freischütz" im Guten und Schlechten den Vorwurf des Singspielhaften gemacht. Daß wir trotz „Entführung", „Zauberflöte" und „Fidelio" eine deutsche Oper haben, die uns mehr gibt als nur ästhetische Genüsse, ist gerade seinem Beispiel zu danken, das die beiden Elemente, Romantik und Volkstum so eng verkuppelte, daß eins das andere mitriß. Daß ihm einstmals der Sieg über die reine Ästhetik der Opernbühne so leicht werde, lag daran, daß er beidem, dem Volkstum und dem Zeitempfinden Genüge tat. Er hat uns einst aus Verwälschung gerettet, hat der deutschen Opernbühne die Kraft zu eigenen Taten gegeben. Das ist seine größte, d. h. seine Kulturbedeutung. Für die Romantik, insbesondere soweit sie im heimatlichen Boden wurzelte, bedeutete er schlechthin die Erfüllung ahnungsvoller Künstlerträume, Stillung einer Volkssehnsucht. Darum: Mag Weber auch später den „Freischütz" nie mehr erreicht, mag ihm der Tod die Feder aus der Hand vorzeitig geschlagen haben, seine Sendung hatte er mit diesem Werke erfüllt. Den besten seiner Zeit hatte er genug getan, den für

Deutschlands eigene Entwicklung Begeisterten hatte die Hoffnung auf eine deutsche Opernbühne durch Wort und Tat gestärkt. Musiker war er von Haus aus. Mehr als dies, nationaler Kulturbringer wurde er. Wahrgemacht hatte er für seine Zeit die Hoffnung aller Romantik, die Sehnsucht nach dem Ideal einer wahren, echten, in den Ahnungen des Volksgemüts wurzelnden Kunst.

V.

Biedermeier der Opernromantik.

Von Heinrich Burkard.

Wenn wir von der deutschen Oper des Biedermeier reden, so meinen wir jene im Menschenalter vor dem Revolutionsjahr 1848 entstandenen Werke, denen, wenn sie auch ihrer Gattung nach verschieden sind, als Gemeinsames die eng-bürgerliche Einstellung ihrer Verfasser zum behandelten Stoff eignet. Die musikalischen Bühnenwerke der großen dramatischen Gestalter jener Epoche (Weber, Marschner, Spohr) fallen außerhalb des Begriffes Biedermeierkunst, welche Bezeichnung die künstlerische Schaffensweise einer Klasse von Komponisten charakterisiert, die unfähig sind zur leidenschaftlichen Versenkung in ihre Aufgabe und zum überzeugenden Lebendigwerdenlassen der Welt, die sie darstellen sollen. Diese biederen Dutzendkomponisten des Vormärz haben nicht den Ernst und die Kraft zu hohen Kunstzielen, ihnen fehlt das tiefere Ringen mit dem Gegenstand, die höhere Eingebung. Sie schaffen für den Markt, befriedigen den Wunsch der bequemen Philisterseele nach leichtverdaulicher Tageskost, freundlicher oder rührender Ware, in der eine kraftlose Moral den Sieg des Guten über das Böse verkündet.

Unscharf sind die zeitlichen Grenzen für diese Gattung. Den reinen Typus finden wir schon in Weigls weitverbreiteter „Schweizerfamilie" (1809). Auch nach dem Einfluß der französischen und italienischen „Großen Oper", Schumanns und Mendelssohns, und als durch das Erscheinen Wagners die Ansprüche an die dramatische Wahrheit im musikalischen Ausdruck des Dichterischen gestiegen waren, wird diese schmacklose Hausmannskost noch serviert. Das Biedermeierstück reicht mit seinen Ausläufern bis in die achtziger Jahre zur seichten sogenannten „Volksoper" Neßlers.

Ist die äußere Formgebung in der Oper jener Epoche zunächst noch ganz klassizistisch, so tritt im Stoff und Inhalt vom zweiten Jahrzehnt nach 1800 ein Element, das schon bei den Klassikern anklingt, immer stärker in Erscheinung: das Romantische. An der Schwelle der romantischen Epoche der deutschen Oper stehen Hoffmanns „Undine" und „Faust" von Spohr (1816). Als höchstes Kunstwerk geht aus dieser Empfindungswelt einige Jahre später Webers „Freischütz" hervor (1821). Hier ist die Verschmelzung der deutschen Seele mit der deutschen Lebenswelt zu vollendetem Ausdruck gebracht. Einzig Marschner hat (neben Spohr) Webers Streben nach dramatischer Wahrheit fortgesetzt und die Saite der Romantik kräftig und echt weiterklingen lassen, den romantischen Gefühlsausdruck nach der Seite des Dämonischen hin bereichernd.

Der „Freischütz" (in geringerem Maße „Euryanthe" und „Oberon") wurde die geistige Basis für das Opernschaffen des Vormärz. Im Zauber der hier beschworenen Welt deutschen Volkslebens, sagenhafter Überlieferungen, der Romantik der Natur fanden die nachschaffenden Komponisten ihr Vorbild. Von Weber haben sie die romantische Stimmung empfangen.

Unerläßlich wird für die Folge in der deutschen Oper das Jagd- und Trinklied, der ländliche Reigen, das Gebet der Jungfrau, das Getön der Hörner, der stimmungsvolle Klang des Abendglöckleins. Den Weg, den Weber gegangen war, beschritten seine Nachahmer auch, aber sie traten ihn nur aus, sie führten ihn nicht weiter. Ihr romantisches Fühlen ist im Grunde schwach; das romantische Element erscheint in ihren Werken verwässert, bleibt mehr dekorativ. Das Erklingen der Naturstimmen, das Hineinragen übersinnlicher Mächte ist mehr äußerliches, modisches, aus Spekulation auf Publikumswirkung gewähltes Requisit.

Die Form der romantischen Biedermeieroper ist die des erweiterten Singspiels, eigentlich des Schauspiels mit eingestreuten Vokal- und Instrumentalstücken, ohne daß es den Komponisten gelingen würde, die einzelnen Nummern zum einheitlichen Organismus zusammenzuschweißen, wie es unsern Anforderungen an das dramatische Bühnenwerk entspricht. Die Ouvertüre bringt in Potpourriform gewöhnlich eine Übersicht über die Hauptthemen des Stückes. Der Ausgestaltung der Ensembleszenen wird seit Weber und Rossini größere Aufmerksamkeit zugewendet. Die Charakterzeichnung ist dürftig und bleibt Schablone. Die Sprache neigt zu Schwulst und Sentimentalität. Gern werden fremdländische Rhythmen (Bolero, Polacca, Polonaise), melodische und harmonische Eigentümlichkeiten der Musik fremder Nationen verwendet.

Aus der Fülle der kleineren musikalischen Geister jener Epoche tritt als freundliche Begabung der Süddeutsche Konradin Kreutzer (1780–1849) hervor. Kreutzer war eine weiche, durchaus aufs Lyrische gerichtete Natur, die vornehmlich durch sinnfällige, leicht sangbare Melodiegestaltung zu wirken suchte.

Im Rahmen des einfachen — ein- und mehrstimmigen — Liedes hat er hübsche, auch von Schubert geschätzte Gebilde geschaffen. Seinen Texten (er bevorzugte seinen Landsmann Uhland) gab er eine ansprechende melodische Vertonung von gemütvoller, etwas hausbackener Innigkeit, die oft das Sentimentale streift. In der Periode des aufkommenden Männergesangvereinswesens mußten seine Chöre, die dem Wunsch der Sänger nach leichtfaßlicher Melodie und einfacher Struktur des Satzes entgegenkamen, bald beliebt werden. Kreutzer hielt sich aber nicht in dem Rahmen, in den ihn seine Begabung verwies. Er konnte dem Ehrgeiz nach den Lorbeeren des Bühnenkomponisten nicht entsagen. Hatte er schon in seiner Jünglingszeit, als er in Wien als Pianist, Klarinettvirtuose und Sänger wirkte (1804—10) ein halbes Dutzend Opern geschrieben, so gehörte es bei seiner späteren Anstellung als Bühnenchef in Suttgart, Donaueschingen und am Kärntnertortheater zu seiner dienstlichen Verpflichtung, jedes Jahr eine Oper herauszubringen.

Kreutzer war kein Erfinder musikalischer Ideen von Eigenkraft. Vorwiegend lyrisch angelegt, entbehren seine Opern des wirklich dramatischen Zuges. Die Charakterzeichnung seiner handelnden Personen ist uninteressant. Das Gewicht liegt durchaus auf der Gesangsmelodik, auf alle Mittel tieferer instrumentaler Charakterisierung ist verzichtet. Das Orchester beschränkt sich in den Vokalpartien auf die Stützung der singenden Individuen, die Begleitung wird nicht zum selbständigen Ausdrucksfaktor, der die seelischen Unterströmungen ausdrücken soll. Der Mangel an dramatischem Nerv, an schlagender Charakteristik, an lebendig gestalteter Plastik trägt die Schuld an der geringen Wirkung von Kreutzers reichem, alle Gattungen des musikalischen Bühnenstücks umfassenden Schaffen für das Theater. Seine

vierzig dramatischen Werke sind mit Ausnahme des „Nachtlager in Granada“ und „Verschwender“ heute vergessen.

Am sympathischsten wirkt seine Muse, solange sie anspruchslos und schlicht bleibt, wie etwa in der Musik zu Raimunds Zaubermärchen „Der Verschwender“, wo Kreutzer Töne echter Herzensempfindung findet. Einem tragischen Vorwurf gegenüber, wie Reinbecks „Orest“ oder dem Lear-Stoff des Monodramas „Cordelia“ (P. A. Wolff) versagt sein Können vollständig.

Kreutzer hat den romantischen Gefühlsausdruck nicht bereichert. Von der Erweiterung der Kunstmittel durch Weber, Marschner und Spohr in harmonischer und rhythmischer Beziehung, macht er nur bescheiden Gebrauch. Auf das Element, das gerade für den Ausdruck romantischen Fühlens wichtig wurde, die von Mozart übernommene, später hauptsächlich durch Spohr weiterentwickelte Chromatik verzichtet er fast völlig. Seine handelnden Personen bleiben mit wenig Ausnahmen Opernfiguren. Sie singen im Stile Haydns und Mozarts und in italienischer Zunge. Romantisches zeigt sich in Kreutzers Opern in einer gewissen Versenkung in Naturstimmungen, ist im Hinneigen zum Volkstümlichen und in der Verwendung der für die Romantiker charakteristischen Instrumentalfarben zu spüren. Mit besonderer Vorliebe verwendet er den dunkeln Akkord der Waldhörner.

Schon in einem Frühwerk, der 1804 geschriebenen einaktigen Oper „Zwei Worte oder die Nacht im Walde“ (stofflich mit dem „Nachtlager“ verwandt) zeigt sich romantisches Fühlen in dem Streben nach Charakterisierung der unheimlichen, schauerlichen Stimmung in der einsamen Waldschenke, die den Schlupf-

winkel für eine Räuberbande bildet. Die Ouvertüre gibt ein Stimmungsbild; sie schildert das den Geschehnissen voraufgehende Unwetter. In das Toben der Elemente klingt hilfesuchend der Hornruf des Postillons. – Die „Große“ romantische Oper „Libussa“ nach einer wertlosen Dichtung aus der böhmischen Regentengeschichte von Bernard (dem Librettisten von Spohrs „Faust“) ist nur dem Stoff und Schauplatz nach romantisch, während die musikalische Einkleidung eine romantische Färbung nicht aufweist. – Das nächste Werk, das Kreutzer auf die Bühne brachte, die schon 1809 komponierte romantische Oper „Der Taucher“ erfuhr nach dem Erlebnis der „Euryanthe“, deren erster Dirigent nach dem Komponisten Kreutzer war, eine durchgreifende Umarbeitung, die deutlich den Einfluß der Kunst Webers auf Kreutzers Schaffen zeigt, aber auch die Einwirkung der gerade damals in Wien unerhörte Triumphe feiernden Oper Rossinis erkennen läßt. „Und Kreutzer, der Gute, hat sich nur mit seinen Rossini-Finale herausgeholfen. Sein Taucher euryanthelt überall“ vermerkt Beethovens Freund Dr. Hamm in des Meisters Konversationsheften nach der wenig erfolgreichen Aufführung der Oper (1824). Für glänzende Aufzüge, Tänze der Ritter und Matrosen, bietet die Dichtung reichlich Gelegenheit. Nicht Prospekte, nicht Maschinen sind geschont, um dem Publikum einen besonderen Schmaus zu bereiten. Eine Fata Morgana zaubert eine fantastische Gegend am Meeresstrand hervor. Die edle Fee entsteigt den Fluten, umgeben von einem Hofstaat von Tritonen und Nereiden und überglänzt von einem Regenbogen. Das Zauberreich wird aber bloß dem äußeren Auge und Ohr erschlossen; die Wunderwelt zu überzeugendem Leben zu bringen, gelang der dichterisch nicht tief genug fühlenden Seele Kreutzers nicht.

Die geringen Erfolge, die Kreutzers Bühnenwerke bis dahin gehabt hatten, schob der Komponist auf Mängel seiner Libretti. Wiederholt ging er den Freischützdichter Kind und Grillparzer um ein Textbuch an. Beide versagten ihm ihre Dienste. Und doch erhielt er von beiden ohne ihr Zutun später die stoffliche Unterlage für zwei romantische Opern. 1822 hatte Grillparzer eine Zauberoper „Melusine" Beethoven angeboten. Aber der Meister hatte die schon begonnene Komposition wieder liegen lassen. Das Buch kam an den Verleger Wallishauser, durch den es zehn Jahre später Kreutzer erhielt. Kreutzers „Melusine" ging erstmals 1833 in Berlin in Szene, ohne besonderen Erfolg zu erringen. Die Oper trägt schon in dem dramatisch unwirksamen Buch, das halb Oper, halb gesprochenes Drama ist, einen unheilbaren Schaden. Kreutzers Musik bleibt in der Schilderung märchenhafter Elemente, feenhafter Erscheinungen, in den durch die Dichtung reichlich verlangten Tonmalereien ganz äußerlich illustrierend. — Nach dem Schauspiel von Friedrich Kind „Das Nachtlager in Granada" hat Braun von Braunthal für Kreutzer einen Operntext entworfen. In diesem Werk ist romantisches Fühlen erkennbar in der Verwendung den der romantischen Instrumentationskunst eigentümlichen Orchesterfarben, in den Jagdszenen, der „Maurischen Romanze", vor allem im stimmungsvollen Finale des ersten Aktes, dem Glanzpunkt des Werkes, mit dem schönen Abendgebet der Hirten, in das die Abendglocken und die Alpenhörner hineinklingen. — In den späteren Bühnenwerken Kreutzers, die die Bezeichnung „romantisch" aufweisen, den Opern „Die Jungfrau", „Die Hochländerin im Kaukasus", „Die Höhle von Waverley", „Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer", „Der Edel-

knecht", „Aurelia" tritt das romantische Element nicht überzeugend in Erscheinung.

Eine kräftigere Natur ist Johann Peter von Lindpaintner (1791–1856), der 1812–19 als Kapellmeister am Isartor-Theater in München wirkte, dann bis zu seinem Tode musikalisches Oberhaupt in Stuttgart war, wo er die Hofkapelle auf eine respektable Höhe brachte. Mendelssohn rühmt ihn (1832) als bedeutendsten Dirigenten Deutschlands. Lindpaintner bringt in seinen besseren Werken seine Einfälle in eine knappere Formel wie der redselige Kreutzer, sein Theaterauge sieht schärfer, er kultiviert nicht so einseitig das Nur-Melodische, die Begleitung ist lebendiger, die Farbenpalette reicher. Allerdings ist in seinen 21 Opern das eigentlich Dramatische nicht entwickelt. Die Form bleibt die alte Nummeroper mit Chören, dem einfachen strophischen Lied, der Arie und Ensembleszenen. War er in seinen ersten Bühnenschöpfungen geistig ganz in die Fußstapfen seines Lehrers Peter von Winter getreten, so wurde seine Kunstanschauung und Schaffensweise später stark von Weber beeinflußt. Auch der Einwirkung der italienischen Oper konnte er sich nicht entziehen. 1828 komponierte er, gleichzeitig mit Marschner, den Vampyrstoff, ein Lieblingsgegenstand der Zeit. Nach der Dichtung Lord Byrons hatte ihm C. M. Heigel ein wirksames Buch geschrieben, das vorteilhaft über den Durchschnitt der Textfabrikate hinausragt. Die wertvollere Vorlage steigerte auch Lindpaintners Kräfte. Seine Vertonung zeigt Ansätze zur Kunst dramatischer Charakterzeichnung. Der schauerliche Grundton in den Vampyrszenen ist nicht übel getroffen. Lebendiger erweist sich Lindpaintners Kunst in den volkstümlichen Szenen der romantischen Oper „Der Bergkönig" (1834). In den frischen Chor- und Tanzstücken,

dem Fest auf der Schützenwiese ist ein Stück deutschen Volkslebens echt und ohne Übertreibung auf die Bühne gestellt.

Auch Karl Gottlieb Reißiger (1798–1859), ein Menschenalter hindurch oberste musikalische Instanz in Dresden, gehört zu den besseren Komponisten des Biedermeier. Auch er ist mehr fruchtbar als originell. In seinen Opern „Libella" (ein Undinestoff), „Die Felsenmühle von Etalieres", „Turandot", „Adele de Foix", „Der Schiffbruch der Medusa" erweist er sich als ein tüchtiger, routinierter Komponist, dem aber dramatisches Gestalten nicht gegeben ist. Seine Opern kommen stofflich und formal nicht von ihren Mustern los. Das Romantische ist ganz äußerlich, die Menschendarstellung schablonenhaft. – Als beachtenswerte Erscheinung jener Epoche ist noch Franz Lachner (1803–90) mit seinen Opern „Die Bürgschaft", „Catharina Cornaro", „Alidia", „Benvenuto Cellini" hervorzuheben, eine ernststrebende vornehme Natur, die durch eine meisterhafte Beherrschung der kontrapunktischen Technik ausgezeichnet ist. – Auch Lortzing ist vom romantischen Zeitgeist nicht unberührt geblieben, obwohl der Schwerpunkt seines Stoffes auf anderm Gebiete liegt. Stärker zeigen sich romantische Anklänge in der Zauberoper „Undine". Wo die Situation eine entsprechende instrumentale Charakterisierung nötig macht, gelingt es ihm mit einfachsten Mitteln, die Stimmung hervorzubringen. Tiefer ist er in den Born der Romantik nicht getaucht. – Eine köstliche Blüte treibt dann romantisches Fühlen nochmals in Nicolais genialen „Lustigen Weibern".

Bei den kleineren Geistern (Gläser, Füchs, Schmidt u. A.) tritt das Handwerkliche, die geistlose Nachahmung in Vordergrund. Die Sprache ist trivial, „Volkstümlichkeit" mit übelster Sentimentalität verwechselt, die Arbeit dilettantisch.

Das „Romantische" sinkt zur äußerlichen, inhaltslosen Bezeichnung herab. Mit der echten Romantik hat diese Welt nichts zu tun.

Die Geschichte der Oper des Biedermeier bildet keine Entwicklungskette. Als zu Anfang der dreißiger Jahre auch in Deutschland die französische und italienische Oper glanzvoll auftrat, mußte die biedere deutsche Kapellmeistermusik von jenen, von starken Bühnentalenten verfaßten Opern mit ihren sensationell wirkenden Stoffen, dem „Tell" und der „Stummen", „Zampa", „Norma", „Robert der Teufel", „Die Hugenotten" bald in den Hintergrund gedrängt werden. Im eigenen Lande hatte die Biedermeieroper keine große Wirkung. Ihre Aufführung blieb gewöhnlich auf den Ort ihrer Entstehung beschränkt. Für die Zukunft weiterwirkende Kraft hatte sie nicht.

VI.

Heinrich Marschner.

Von Max Steinitzer.

Zwischen Weber und Wagner, also, wie eine ältere historische Schule sich ausdrücken würde, zwischen Entwicklung und Auflösung des deutschen romantischen Opernstils, steht Heinrich Marschner mit den drei musikdramatischen Schöpfungen, die ihn überlebten. Die Geschichte dieses äußeren Erfolges seiner abendfüllenden Opern ist sehr knapp. In den Jahren 1828, 1829 und 1833 erschienen „Der Vampir", „Der Templer und die Jüdin", und „Hans Heiling". Vor dieser Zeit liegen drei, nach dieser noch vier Opern, während „Des Falkners Braut" zwischen „Templer" und „Heiling" fällt. Den späteren nicht über Marschners Kapellmeistersitz am Hoftheater zu Hannover

hinausgedrungenen Werken scheint die von ihm selbst so lebhaft beklagte Minderwertigkeit der ihm zur Verfügung gestellten Textbücher verhängnisvoll gewesen zu sein, die uns heute auch vor etwaigen Neubelebungsversuchen zurückhält. Um so mehr, als Vorzüglichkeit des Tonsatzes und Aufbaus, wie der gesanglichen Linienführung, nicht genügen, und auch früher nicht länger genügten, um durch den rein musikalischen Belang dem fehlenden dichterischen und dramatischen aufzuhelfen.

Die erste von Marschners drei erfolgreichen Opern, „Der Vampir", ist in den letzten Jahrzehnten trotz stärkster Wirksamkeit des Buches und der Musik, sehr zurückgetreten. Eine Ausrede für seine Nichtwiederaufnahme bot nicht selten das Schaurige des Stoffes, das aber doch für bessere Menschen unendlich erträglicher ist, als die Metzgereien der heißbegehrten Puccini-Texte, zumal es ja auch der Volkssage und nicht der skrupellosen Auswahl von Seiten der Opernbuchverfertiger aus Roman und Drama entspringt. Einen Anreiz mehr zum Besuch der Oper böte heute sicherlich die von dem jungen Wagner seinerzeit neu komponierte Szene zwischen Aubry und Ruthwen (bei Breitkopf und Härtel erschienen). Nach der lyrischen wie der hochdramatischen und der, von Marschner auch außerhalb des Theaters so gern gepflegten derb volkstümlichen Seite hin bietet diese Partitur Szenen ersten Ranges; den Wirkungen der gespenstischen kommt die heutige Beleuchtungstechnik ganz besonders entgegen. Wie sehr das nächtig Spukhafte der Sonderbegabung Marschners gelegen war, lehrt ein Vergleich mit Spohr, der in „Pietro von Abano" einen noch weit unheimlicheren Text besaß. Ein gelehrter Okkultist des Mittelalters zwingt durch seine dämonische Fernkraft die Leiche des von ihm begehrten jungen Mädchens aus dem Sarge in sein Studier-

zimmer, wo er sie zwischen Leben und Sterben, in einem seinem Willen unterworfenen, halbbewußten Dämmerzustand erhält. Aber die Musik zu diesen Vorgängen und Zwiegesprächen bleibt formvollendet, sanft und harmonisch — während Marschners Kunst bei solchen Stellen gerade zu gesteigertem neuartigen Leben erwacht. Wirklich künstlerische Gründe für die Vernachlässigung des Jahrzehnte hindurch als epochemachend bewährten Werkes fehlen.

Das angedeutete, hoffentlich nicht endgültige Los des „Vampir" teilt auch Marschners zweites Standwerk, „Der Templer und die Jüdin". Hier wurde der künstlerische Erfolg nicht durch das Hereinragen des dem Tonsetzer so vorzüglich liegenden Geisterhaften, Gespenstischen mitbedingt. Trotz der ungeheuren Fehler des Buches hob sich aber von dem zerstückten Wirrwarr der Geschehnisse scharf und klar mit ganz enormer Wirkung die Figur des Titelhelden ab, — der übrigens durch sein nahezu ganz amoralisches Wesen, die vollkommene innere Freiheit im Trotz gegen alle anerkannten irdischen und ewigen Gewalten, eine nicht eben entfernte Verwandtschaft mit dem Teufel oder sonstigen Überwesen und bösen Geistern besitzt. Die Technik der damaligen Opernsetzkunst mit ihrem glanzvollen Aufbau von Arie und Szene, Solisten- und Chor-Ensemble, in Verbindung mit den noch möglichen, ja erwünschten hohen Anforderungen an stimmliche Bravour, Ausdauer und Geläufigkeit, gestatteten Marschner, hier eine Rolle von ganz erstaunlicher Durchschlagskraft zu schaffen. Die gleichen Umstände ermöglichten, die „Jüdin", — die dramatisch ungleich blässere Schwester und Leidensgefährtin von Scribe-Halevys gleichnamiger Figur, der im ganzen Werk hauptsächlich nur die eine Abwehrstellung gegen die Werbungen des Templers zufällt, —

gleichfalls rein gesanglich erstklassig auszustatten. Man konnte damals die Situationen musikalisch „strecken", ja sogar in Szenen, wo eine andere Person Trägerin des Dramatischen war, dem Sopran durch hochgeschwungene Oberstimmenführung im Ensemble dankbar hervortretende Aufgaben zuteilen. Werden daneben noch die Sologesänge des Tenors einigermaßen günstig eingeführt — Pfitzners Verlegung des höfisch glänzenden E dur-Lieds „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" in den freien Wald ist, wenn auch kaum zu umgehen, — doch der Wirkung nicht förderlich — so ist das Wesentlichste für die Wirkung bis zu dem ohnehin packenden dritten Finale hin schon getan. Die Voraussetzung bleibt eben bei diesen Werken der Romantik, genau wie bei denen Wagners, immer wieder: geschulte und gute Stimmen, repräsentative Gestaltungskraft. Auch ein nur mittelmäßiger Bassist als Großmeister Beaumanoir kann jene Hauptszene noch gefährden.

Das Schicksal des Buches zu „Templer und Jüdin" zeigt an einem Schulbeispiel die Gefahren jeder Umarbeitung, selbst durch Kräfte wie Marschner selbst und später Pfitzner. Dem Textdichter Wohlbrück hatte es gänzlich an der künstlerischen Übersichts- und Entschlußkraft gefehlt, aus dem Stoff des unglaublich begebnis- und figurenreichen Scottschen Romans mit seinen zum Teil spezifisch erzählend gedachten Figuren und Situationen ein Theaterstück als solches selbständig zu gestalten. Das Gemengsel von guten gesungenen Solo- und Ensembleszenen mit schlecht gesprochenem, aber immerhin bunt lebensvollem Dialog, das er zustande brachte, war aber doch nach beiden dieser Seiten hin, das heißt rein gesanglich und rein schauspielerisch, fruchtbar und gab dem Zuschauer einen durchgängigen Begriff davon, was eigentlich vorging. In einer zweiten Be-

arbeitung teilte Marschner jenen ausgedehnten Dialog in drei Teile. Den einen ließ er stehen, den zweiten strich er, den dritten setzt er in Rezitativ um. Von diesen, natürlich immer noch sprachlich herzlich schlechten und musikalisch kunstgewerblich trockenen Rezitativen ließ Pfitzners Bearbeitung (1912) noch immer etwas, also zu viel, stehen; vom gesprochenen Dialog nahm er manches recht Nützliche weg. Wenigstens glaube ich nicht, daß irgend ein Spielleiter nicht in Versuchung kommt, des bloßen Verständnisses halber, und um Pfitzners Handlung weniger fragmentarisch zu gestalten, einiges aus der ersten Fassung wiederherzustellen, dagegen anderes Belanglose im Dialog zu streichen und auch statt der Rezitative wieder sprechen zu lassen. Die ausgezeichnet wirksamen musikalischen Zusammenziehungen Pfitzners bei den geschlossenen Gesangsnummern bleiben natürlich bestehen, aber auch hier möchte man sehr oft Wort und Deklamation verbessern, soweit sie an exponierten Stellen gänzlich bei der, furchtbarstem Übersetzungs-Deutsch nachgebildeten Sprache Wohlbrücks verblieben sind. Auch die Versuchung, die Gesänge der in der Oper gänzlich aufgepfropft erscheinenden Figuren des Baß- und Tenor-Buffos, Bruder Tuck und Narr Womba, zu streichen, ist nicht gering.

„Hans Heiling" ist es allein, der an den allermeisten deutschen Opernhäusern noch den Namen seines Urhebers vertritt. Hier ist es die vollwertige Dichtung eines Bühnenkundigen, welche die Grundlage des erfindungsreichsten Werkes Marschners bildet. In Bezug auf den Stoff von einem bloßen Symbol zu sprechen, tut ihrem Werte unrecht. Man kann bei dem Schicksal des Paares Heiling und Anna ganz wohl in der Gewandung vergangener Zeiten einen seelischen Tatbestand auch des heutigen Lebens erblicken. Es ist der ernste, weltfremd gei-

stigen Zielen zugewandte Mann, der mit all seiner tiefen Wissenschaft den natürlichen seelischen Unterschied der Geschlechter nicht kennt und der in entfachter Sinnlichkeit auch alle seine persönlichsten Ideale auf das gutmütige aber gewöhnliche weibliche Gattungsexemplar projiziert, sich fälschlich auch seelisch mit ihr tief verwandt fühlt. Zum Eindruck der Dichtung auf der Bühne ist das Bewußtsein dieses rein menschlichen Gehalts nicht nötig, aber er wird dadurch vertiefter und innerlicher. Auch daß der Dichter mit beiden Parteien fühlt und nicht etwa schwarz und weiß malt, erhöht den Anteil des gebildeten Hörers, und begründet die Möglichkeit eines versöhnenden Schlusses, der doch dem tragischen der Volkssage der Anlage des ganzen Stückes nach weit vorzuziehen ist.

Aber ungeachtet der ohne Frage auf erster Höhe stehenden Vertonung dieses Sagenstoffes hat gerade in Bezug auf Marschner die spezifische Negationskunst der Wiener Presse (Hanslick, Kalbeck) schon vor vierzig Jahren außerordentliches geleistet und, wie so oft in weitesten Kreisen unterwühlend gewirkt, um so mehr als ja ihre Auslassungen dann auch in Buchform erschienen. Wenn man den betreffenden Abschnitt in Kalbecks „Opern-Abenden" durchgeht, muß man sich gewaltsam zurückrufen, daß jene Literaten auf solche Weise tatsächlich Musikästhetik zu treiben glaubten, um nicht zwischen den Zeilen die Worte zu lesen: „Wir Intellektuellen wollen euch dummen Germanen, unseren Antipoden, die künstlerischen Gefühlswerte, die euer völkisch Eigenstes sind, so gründlich verekeln, daß ihr selber über eure kunstbörsenfremde romantische Seele lacht!"

Auch Bie ist in seinem Opernbuch für die eigentliche Einstellung auf Marschners Romantik viel zu intellektuell. Man muß es sich immer wieder klar machen, zwischen dem unbefangenen Hörer

von heute, ob Musiker oder nicht, und Marschners beiden Geister-Opern besteht n i c h t jene Kluft, welche manchen schreibenden, leider so oft nur ab- und nachschreibenden Nichtmusiker von ihnen trennt. Für beide Menschenklassen, den Musiker wie den unverbildeten Laien, hat weder das Gespenstische, noch das Volkstümliche, noch die lyrische Gesanglinie, noch der einfache Wohllaut der Musik jenes Bedenkliche, um nicht zu sagen Anrüchige, wie für die gewisse Sorte mechanisch auf das Negieren aller nicht zum abstrakt-ästhetischen oder praktisch fortschrittlichen Parteiprogramm gehörigen Werte eingestellter Kritiker. Auch leben in der Auffassung der deutschen Musikschriftsteller und -liebhaber immer noch gewisse Vorstellungen Hegelscher Abkunft, als sei durch Wagner die frühere Romantische Oper erledigt, unter der Bedeutung einer bloßen „Vorstufe" überflüssig geworden — so ungefähr wie ein alter Fahrplan von den neuen oder ein Amtstitel durch den nächsthöheren, „aufgehoben" wird. Das ist nun vom Standpunkt des denkenden Hörers aus ein riesenhaftes Mißverständnis (das am besten eigentlich Istel in seinem Opernbuch aufklärt). Die Werke Wagners sind etwas anderes, in ihrer Art höheres; keineswegs aber kann etwa ein „Holländer" den „Hans Heiling", ein „Templer" den „Lohengrin" auf Grund der Verwandtschaft von Hauptpersonen oder Hauptszenen „ersetzen", — so wenig als etwa der „Vampir" den um eine ähnlich handelnde Hauptfigur aufgebauten Don Juan. Mag er seinerseits in Bezug auf die Hauptfigur und die Haltung der volkstümlichen Szenen den Holländer, mag die Gottesgerichtsszene im „Templer" textlich jene im „Lohengrin" beeinflußt haben, das ist für die eigene Bedeutung von Marschners Opern recht nebensächlich.

Auch eine im einzelnen geradezu groteske Scheu vor der

Arie bildete sich durch die Schreibereien von Nichtmusikern, und leider auch von Theaterfachleuten unter diesen, aus. Wenn man von einer Sopran-Arie, wie im „Heiling", wie von einem Unglücksfall sprechen hört, den die Kunst als solche und der Hörer leider über sich ergehen lassen muß, — in der Oper, einem Kunstwerk des gesanglichen Ausdrucks! — da faßt man sich an den Kopf und hat nurmehr die eine Frage: wer von uns Beiden ist denn im Grunde verrückt? Nach Gregors Vorbild haben so manche Spielleiter bei den ohnedem spärlichen und nicht allzulangen weiblichen Arien Marschners — Herren lassen sich so etwas kaum gefallen — nichts Angelegentlicheres zu tun, als Maschinerie und Komparsen zur Störung ihres Verlaufs bei Sängerin und Publikum aufzubieten. Natürlich liegt der Kernpunkt der Sache ganz anders: sobald eine gesanglich tadellose, im Ausdruck überzeugte und überzeugende Ausführung dieser Soloszenen möglich ist, wirken sie mindestens eben so stark, als die sonstigen Nummern. Das erste Erfordernis für die Opern Marschners ist ein Bariton von starker Darstellungskraft und dunklem, weichen Stimmgepräge, der Deklamation und bel canto in gleicher Weise beherrscht, — wie denn Theodor Reichmann ein idealer Marschner-Apostel war, Eugen Gura den Vampir, Otto Schelper den Templer, Carl Perron den Heiling zu hohen Ehren brachte. Bei Reichmann kam versuchsweise sogar noch Uller in dem nachgelassenen „König Hjarne und das Tyrfingschwert" hinzu. Dieses gehaltvolle Werk war nun allerdings, infolge des unwillkürlichen Vergleiches mit der Behandlung nordisch-heldischer Umwelt durch Wagner, nicht mehr lebensfähig, so sehr auch die spätere Theatertechnik einem Haupteffekt, dem Erglühen der Runen auf dem Zauberschwerte, entgegenkam.

Ein anspruchsloses kleines Opus Marschners aber wird vielleicht durch die Not der Zeit wieder mehr zu Ehren kommen; man versucht es bisher nur in Vereinen. Es ist die Komische Oper in einem (aber sehr langen) Aufzug „Der Holzdieb", die der Meister als ersten Jahrgang der von ihm herausgegebenen „Polyhymnia", Ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges, 1825," im Klavierauszug erscheinen ließ. Dieser ist auch für gewöhnlich als Begleitung der Aufführungen gedacht. Die Partitur behielt Marschner handschriftlich und man konnte sich je nach der Besetzungsmöglichkeit um einzelne oder sämtliche Orchesterstimmen an ihn wenden. In der einfachen ländlichen Handlung wirken nur zwei Soprane, zwei Tenöre, Baß, von denen aber, dem ganz anderen Maßstabe jener Zeit entsprechend, erheblich größere gesangliche Gewandtheit und musikalische Sicherheit gefordert wird, als man heute bei Liebhabern meist findet. Diese vielen Arien und Ensembles rein zu bringen, würde heute jedem Operntheater Ehre machen. Für den Chor kommt man mit wenigen Tenören und Bässen aus, denen nichts Schwieriges zugemutet wird. Die dreizehn Gesangsnummern sind wohllautend und recht flott. Im Text läßt Friedrich Kind kaum bemerken, daß er auch der Dichter des „Freischütz" ist. Sollte diese liebenswürdige Harmlosigkeit die in ihrer Art unübertrefflichen großen Geschwister in der Tat überleben? Das möge der gute Stern der deutschen Opernbühne verhüten!

VII.

Spohr und sein „Faust".

Von Ludwig Karl Mayer.

In der Einleitung zu seiner Studie über Georg Philipp Telemann nennt Romain Rolland die Geschichtsforschung die „parteiischste aller Wissenschaften". Denn wenn sie sich einen Menschen erkoren habe, so liebe sie ihn eifersüchtig und wolle von anderen nichts mehr wissen.[1] Rolland erhebt in diesem Zusammenhange einen schweren Vorwurf gegen die junge Musikwissenschaft, der wohl auch im Großen und Ganzen zurückgewiesen werden kann, ist die historische Forschung doch auch auf unserem Gebiete eifrig bemüht, gerade die Verbindungslinien zwischen den großen Persönlichkeiten aufzudecken, und, naturgemäß von diesen überragenden Spitzen ausgehend, auch die kleineren Gipfel und die Täler in ihrer Bedeutung zu erkennen. Anders liegen die Dinge natürlich in der Praxis, die dem ästhetisch-kritischen Urteil der öffentlichen Meinung und deren mannigfachen psychologischen Bedingungen unterworfen ist, einem Urteil das in seiner scheinbaren Primitivität nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, das in seiner Anerkennung wohl manchmal zögernd und langsam ist — es handelt sich dabei eben meist um das Problem: Genie und Masse —, das in seiner Ablehnung wohl kaum einmal fehl greift. Echte Wissenschaft also muß unparteiisch sein und ist es auch, die lebendige Kunstpflege aber muß ebenso parteiisch — im Sinne Romain Rollands — sein, was ein fruchtbringendes Ineinanderarbeiten ganz und gar nicht ausschließt.

[1] Romain Rolland: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Rütten u. Loening, Frankfurt a. M. Seite 101 ff.

So begründet sich auch die Stellung der Gegenwart zu Ludwig Spohr, dem einst so sehr gefeierten Komponisten und Virtuosen, in dem die Wissenschaft einen der wichtigsten Wegbereiter der musikalischen Romantik im 19. Jahrhundert sieht, während er aus den Opernspielplänen ganz ausgeschieden ist und auf den Konzertprogrammen nur mehr mit einem zahlenmäßig verschwindenden Bruchteil seines Schaffens noch vertreten ist. Freilich könnte wohl so manches seiner Kammermusikwerke, seiner Quartette und besonders der Doppelquartette mit Erfolg zu neuem Leben erweckt werden, über Vorurteile und Bequemlichkeiten der reproduzierenden Künstler hinweg, in seiner Totalität aber bleibt sein Werk wohl für immer und mit Recht versunken. Spohr hat seine Sendung als Vorkämpfer der Romantik zu seinen Lebzeiten erfüllt, er war ein hervorragender Mensch, als Komponist allerbeste zweite Klasse, aber der Sprung über die Schwelle der Unsterblichkeit ist ihm nicht geglückt. Die Meister der Hochromantik konnten sich seinem Einflusse nicht entziehen, Mendelssohn und Schumann, auf der Bühne dann Richard Wagner, bauen auf seinem Werke ein größeres auf, sie verehrten ihn und machten ihn vergessen.

Spohr gehört zu den Frühmeistern der deutschen Romantik, romantisches Empfinden kommt mit Macht und Bewußtsein in ihm zum Durchbruch, doch lebt der Geist und die ästhetische Einstellung der Klassik noch zu stark in ihm, als daß er die klassizistische Formwelt überwinden könnte. Seine Abstammung – er ist 1784 in Braunschweig geboren – prädestiniert ihn zum Romantiker, hat doch die Romantik ihren vorzüglichen Mutterboden im mittleren und nördlichen Deutschland, während die südlichen Gegenden des Reiches und Deutschösterreichs auch bei stärkster Romantisierung ihren Söhnen immer noch eine gute

Dosis klassisch-heiterer, formal sicherer Denk- und Fühlart mitgeben. Mit ein Grund, weshalb eine Bach- und Händelrenaissance in Bayern und Österreich wohl verhältnismäßig spät sich als künstlerische Notwendigkeit fühlbar machte. Durch Schulung und entscheidende Jugenderelebnisse kam Spohr dem Süden innerlich nahe. Durch seinen Lehrer Franz Eck überkam er die Tradition des Mannheimer Kreises und so war der Boden bereitet für seine Verehrung Haydns und besonders Mozarts, der ihm zeitlebens Vorbild und Idol war. Mozart bezeichnete er als seinen Meister und Wagner gegenüber äußerte er als 52-jähriger, „daß er seinen ersten, für sein ganzes Leben entscheidenden Eindruck im zartesten Jünglingsalter durch die damals eben neue „Zauberflöte" Mozarts bekommen habe." Diese Mozart-Jüngerschaft Spohrs kann nicht genug betont werden, sie erklärt so ziemlich alles, was seine ästhetischen Anschauungen und Urteile betrifft. Er ist darin nie wesentlich über seine Jugendeindrücke und die dadurch vermittelten Anschauungen hinausgekommen. Hier muß auch sein Verhältnis zur Kunst Beethovens erwähnt werden, das typisch ist für die frühen Romantiker und in den Ansichten des Schubert-Kreises ein Gegenstück findet. Während nämlich der Beethoven der ersten Periode seine Bewunderung hat, kann er dem der zweiten, geschweige denn dem der dritten nicht mehr folgen. Die Fünfte „ennuyierte" nach seiner Meinung das Publikum und nach einer Aufführung des Werkes in München am 12. Dezember 1815 schreibt er:[2] „Bei vielen klassischen Schönheiten bildet sie doch kein klassisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl

[2] L. Spohrs Selbstbiographie, Cassel und Göttingen 1860. Bd. I, Seite 229.

nach, doch notwendig haben muß. . . . Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzo darin ist jedoch eine so glückliche Idee, daß man den Komponisten darum beneiden muß. Sie ist von hinreißender Wirkung! Wie schade, daß der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck so bald verwischt!" Und über die Neunte:[3] „Ich gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja schon die vielbewunderte neunte Symphonie muß ich zu diesen rechnen, deren drei erste Sätze mir, trotz einzelner Genieblitze, schlechter vorkommen, als sämtliche der acht früheren Symphonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial erscheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovensche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle." Auch über Mendelssohn und Schumann fehlt es nicht an absprechender Kritik, Bach blieb ihm eben so unzugänglich, wie der späte Beethoven, an den anzuknüpfen Wagner vorbehalten bleiben sollte.

Wir sehen also Spohr in seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis nicht frei von einer gewissen Einseitigkeit, ja sogar in einer auffallenden Enge des Horizontes befangen. Er bekannte sich zur Klassik, intuitiv wirkten aber gerade deren romantische Elemente am stärksten und anregendsten auf ihn, während ihm alles übrige doch mehr und mehr zur Schablone wurde, und zwar zu einer Schablone, die sich nicht immer mit den Gefühlsinhalten seiner Erfindung decken konnte. War zwar Spohrs Thematik und Harmonik unverkennbar aus der Mozarts er-

[3] Selbstbiographie, I, 202.

wachsen, so bildete er sich doch sehr bald schon seinen eigenen Stil, dessen Kriterium in der wachsenden Verwendung der Chromatik zu sehen ist und in dieser Neuerung harmonischer Art haben wir das Element zu sehen, mit dem Spohr am stärksten in die Zukunft gewirkt hat. Wagners Form ist Beethovenisch, seine Harmonik aber ist Spohrscher Provenienz. Dieses chromatische Tondenken verweist Spohr unweigerlich in den Bannkreis der Romantik. In der Brechung der reinen diatonischen Linie und der Zielsicherheit der Funktionen und Beziehungen, dokumentiert sich der willensschwächere, aber auch feinnervigere und in kleineren Spannungen sich erschöpfende romantische Mensch. Die Chromatik Spohrs ist zunächst ein funktionelles Problem, ein Problem der Farbe wird sie erst späterhin, bei Chopin, bei Wagner. Aber auch als Funktion geht die chromatische Alteration und Vorhaltmanier bei Wagner weit über den Spohrschen, schon auf Mozart fußenden, Gebrauch hinaus. Man vergleiche, eine oft erwähnte Parallele, das Liebessehnsuchtsmotiv im Tristan, mit der entsprechenden Stelle in Spohrs „Alchymist" auf ihre Unterschiede hin und man wird der Gegensätzlichkeit der Spohrschen und der Wagnerschen Chromatik im Prinzip auf die Spur kommen. Wagner zielt auf gesteigertste Intensität der Spannung, Spohr mildert, spannt ab, verschleift; Wagner schärft die Dissonanz, Spohr glättet die Lösung. Seine musikalische Physiognomie spiegelt eine weltmännisch-vornehme Eleganz, die Exzesse in jedem Betracht ängstlich meidet und in einer gefälligen Schönheit ihr Genügen findet. Dabei begeht er jedoch in der Anwendung seiner Mittel den Fehler, daß er das, was Mozart im diatonischen Aufbau als besonders tief wirkendes Ausdruckselement benützt, die Chromatik, verallgemeinert, ja zur Manier werden läßt, ohne seine Möglichkeiten für Fälle, die besondere

Effekte erfordert hätten, zu steigern. Hätte er Mozart wirklich und ganz verstanden, so hätte er wohl auch Beethoven zu folgen vermocht.

Wenn wir nun, um Spohr besonders als Romantiker der Oper zu charakterisieren, seinen „Faust" näher betrachten, so sei damit nicht etwa einer Wiedererweckung des Werkes, das sehr bald durch Webers „Freischütz" und weiterhin durch Marschners Hauptwerke in Schatten gestellt wurde, das Wort geredet, doch bleibt uns zu bedenken, daß der „Faust" als erste der romantischen deutschen Meisteropern eben doch Epoche machte. Mit ihm ist die Wendung zur romantischen Oper über gelegentliche Ansätze hinaus vollzogen. Es könnte bedeutsam sein, daß gerade die Gestalt des Faust diesem epochalen Werke den Stoff gab, wenn Spohr uns nicht selbst durch seinen Bericht derartige Gedankengänge abschnitte. Er kam nicht mit Willen und Vorsatz gerade zu diesem Buche, sondern der Zufall spielte es ihm in die Hände. Parallelen zu Goethes Faust zu ziehen, erübrigt sich von vorneherein, und Spohr und seinem Librettisten kann wenigstens so der Vorwurf einer Verballhornung der Goetheschen Dichtung erspart bleiben. Will man von Anlehnungen an vorhandene Bearbeitungen sprechen, so kann man vielleicht mit Recht an Klinger und an die mannigfachen Varianten des Volksstückes vom Dr. Johann Faust erinnern. Spohrs „Faust" ist 1813, und zwar von Ende Mai bis Mitte September, entstanden, fünf Jahre vorher war der vollständige erste Teil von Goethes Dichtung erschienen. Das Interesse der beiden Autoren für diesen urromantischen Stoff mag also immerhin dadurch geweckt worden sein, engere Beziehungen dürfen wir wohl kaum vermuten. Der Stoff lag übrigens zu jener Zeit der beginnenden Romantik gleichsam in der Luft.

Abgesehen von der Reihe der Faust-Schauspiele hat Spohr auf der Opernbühne einen Vorläufer, den kurfürstlich maynzischen Hofsänger Ignaz Walter (1797), und zwei unmittelbare Nachfolger in Joseph Strauß (1814) und Georg Lickl (1818), die den Faust-Stoff behandeln, aber auch nicht zum Faust-Problem vordringen.

Spohr hatte ursprünglich die Absicht, ein anderes Buch, das ihm Theodor Körner schreiben sollte, zu vertonen; der Plan zerschlug sich jedoch, da der Dichter Wien verließ und in Lützows Freikorps eintrat. Als Stoff hatte Spohr die Sage vom Rübezahl vorgeschlagen, also auch hier eine ausgesprochen romantische Wahl getroffen. Über die Entstehung des „Faust" nun erzählt er weiter[4]: „So sah ich meine Hoffnung, von dem jungen, begabten Dichter ein Opernbuch zu bekommen, leider vereitelt und mußte mich nun nach einem anderen umsehen. Es kam mir daher gelegen, daß Herr Bernard seine Bearbeitung des Faust mir zur Komposition antrug, und bald hatten wir uns über die Bedingungen geeinigt." J. K. Bernard, vier Jahre älter als Spohr, ein Wiener Literat und Herausgeber mehrerer Zeitschriften, ist in der Operngeschichte auch noch als Librettist der „Libussa" Konradin Kreutzers bekannt.

Die Handlung des Buches, die sich teils in Straßburg, teils in Aachen, teils auf dem Blocksberg abspielt, ist kurz folgende: Faust hat sich dem Teufel, personifiziert in Mephisto, verschrieben, will aber seine durch diesen Pakt gewonnene Zaubermacht zu guten Taten verwenden. Menschliche Schwäche und sinnliche Begierde verkehren aber in guter Absicht angefangene Taten in ihr Gegenteil und lassen ihn doch der Hölle verfallen, die ihn am Ende mit Triumphgeschrei empfängt. Faust zerstört

[4] Selbstbiographie, I, 191.

durch zauberische Macht die Burg des Räubers, führt Kunigunde zu ihrem Bräutigam zurück, entbrennt aber selbst in heftiger Leidenschaft zu ihr. Röschen, eine Straßburger Goldschmiedstochter, verläßt er treulos, Kunigundens Neigung gewinnt er kraft eines Zaubertrankes, den er von der Hexe Sykorax empfangen hat. Am Hochzeitsabend ermordet er Hugo, Kunigunde verführt er. Die Reue am nächsten Tage kommt zu spät, sein Pakt läuft ab, die Hölle holt ihn. Das verlassene Röschen geht ins Wasser.

Wir sehen, daß wir es mit einem Rühr- und Schauerstück von bedenklichen Qualitäten zu tun haben, und begreifen Zelters bissige Charakteristik des Werkes: „Dem beglückenden Faust, der nicht eher etwas merkt, bis ihm die Not über den Kopf zusammenschlägt, wird zuletzt die umgekehrte Ehre des Elias, er fährt zur Hölle, die sich von fern ganz appetitlich ausnimmt. Die Hölle selber weiß nicht, was sie mit dem Gimpel anfangen soll, sie läßt ihn in Musik setzen und schickt ihn uns aufs Theater." Die Pubertätszeit der Romantik mit ihrem ganzen Übermaß an Sentimentalität spricht aus diesem Libretto Bernards.

Gleich Weber beim „Freischütz", so hatte auch Spohr bei seinem „Faust" in der Musik erst die eigentlichen Werte zu schaffen. Es ist ihm das in hohem Maß, soweit seine Kräfte reichten, denn auch gelungen, den Abstand beider Werke aber ahnen wir schon, wenn wir bedenken, daß Spohr eben kein Weber war und daß zudem Bernard nicht einmal an Kind heranreichte. In ihrer ersten Gestalt, in der sie so bedeutende Erfolge errang und in der C. M. v. Weber sie 1816 in Prag zur Uraufführung gebracht hatte, war die Oper zweiaktig und hatte gesprochenen Dialog, näherte sich also in der Anlage dem

deutschen Singspiel und Spohrs verehrtem Vorbilde, der „Zauberflöte“. Im Frühjahr 1853 unterzog Spohr sein Werk auf Wunsch des Direktors der Londoner italienischen Oper einer Überarbeitung, um eine Aufführung mit den italienischen Sängern in London zu ermöglichen. In der neuen Fassung hatte der „Faust“ nun drei Akte und an Stelle des Dialogs Rezitative. In ihrer historischen Bedeutung kann uns jedoch nur die ganz aus den damaligen Intentionen des Komponisten erwachsene erste Fassung von Interesse sein.

Romantisches Empfinden und romantische Stilelemente begegnen uns hier auf Schritt und Tritt; so bildet der Spohrsche „Faust“ z. B. eine wichtige Etappe in der Entwicklung des Leitmotivs. Bedeutsam ist schon gleich die Ouvertüre, deren klassischer Form — es ist im Grunde die der italienischen Ouvertüre — der Komponist eine programmatische Idee unterlegt: Sinnenlust und Schwelgerei im Allegro vivace, Besinnung und gute Vorsätze im Largo grave und schließlich im Tempo primo der Rückfall in die frühere Zügellosigkeit. Die Vereinigung von geschlossener Form und dichterischem Vorwurf, wie sie so klar erst bei Richard Strauß wieder zutage tritt, könnte als genial bezeichnet werden, wenn die Kraft des musikalischen Einfalls dem Gewollten mehr entspräche. Tonmalerische Episoden sind in großer Anzahl im Verlaufe des Werkes zu verzeichnen, doch erreichen nur einzelne wenige wirkliche Schlagkraft, wie die geradezu vorbildlich mit einfachsten Mitteln im Wechsel von Streicher- und Holzbläserakkorden geschilderte Beschwörung der Hexe Sykorax. Spohrs Melodik ist fast durchweg vornehm und setzt meist auch glücklich charakterisierend an, allzu langes Ausspinnen einzelner Stimmungen wirkt jedoch ermüdend, während die Eindringlichkeit des einzelnen Einfalles

auch noch durch zu reichliche und unmotivierte Koloratur verwischt wird. Spohr konnte leider der Gewohnheit, für die Geige und das virtuose Spiel zu erfinden, sich nicht ganz entledigen. Trotz der Fülle fesselnder Einzelheiten, die hier unmöglich auch nur alle angedeutet werden können, schließt man aber die Partitur, ohne einmal wirklich hingerissen worden zu sein. Spohrs peinliche Scheu vor ungehemmten Temperamentsäußerungen läßt ihn über eine gewisse kühle Glätte, die der dramatischen und szenischen Wirkung entgegenstrebt, nicht hinauskommen, so daß am Ende, um nochmals Zelter zu zitieren, sogar die Hölle sich „ganz appetitlich" ausnimmt.

Zurückkehrend können wir nur bestätigen: was Spohr, gerade mit seinem „Faust", für die Entwicklung der romantischen Oper bedeutet, steht unanfechtbar fest und muß unvergessen bleiben, endlich aber ist er doch nicht Vollender, sondern Anreger, der nur im Werke seiner Nachfolger und Schüler weiterleben kann. Und als deren größten erkennen wir: Richard Wagner.

VIII.

Richard Wagner.

Von Max Hehemann.

Wenn wir heute den Tristan hören — und wir tun dies als Wissende um das, was an Wagner verbrannte und was nach ihm als Lebenskräftiges erblühte — dann hören wir zugleich den Strom rauschen, der an seinem Endziel uns dahin führte, wo wir heute stehen. Vom Gipfel schauen wir zurück auf die Wege, die ihn bezwingen halfen, und im Tale ahnen wir die neuen Anstieg vorbereitenden Wege, die zu bahnen die

neue Generation sich müht. Wagner ist nicht mehr die unmittelbare Äußerung unseres Denkens und Fühlens, denn wir beginnen ihn geschichtlich zu empfinden.

Damit ist auch die Zeit der schmerzlosen Lösung von ihm, ohne Protest, doch aus geschichtlicher und deshalb künstlerischer Notwendigkeit gekommen. Denn er hat sich erfüllt; anderes Denken bewegt die Zeit, und sie sucht nach neuen Mitteln des Ausdrucks, die ohne ihn in anderer Richtung hätten gefunden werden müssen.

Dieses Scheiden von einem Gewaltigen, der keine Macht mehr über uns hat und dessen Größe man aus der Ferne vielleicht tiefer verstehen lernt als im Rausch niederzwingender Begeisterung, bietet die einzige Möglichkeit, Neues zu wecken und zu schaffen. Der Kampf gegen Wagner war aussichtslos, denn er repräsentierte seine Epoche in einer derartigen Konzentration ihrer künstlerischen Tendenzen und Möglichkeiten, daß ihm an Universalität nur ganz wenige Erscheinungen der Kunstgeschichte sich vergleichen lassen. Mochte man noch so Vieles gegen ihn einwenden, das Werk dieses dämonischen Genies sprach eindringlicher und überzeugender als die Vorwürfe, die mit Recht im einzelnen zu erheben sind. Doch die Zeit lehrte auch, daß Wagner nur für sich Recht hatte; daß sein Werk die Schöpfung eines Einzigen, Einmaligen war und daß es nicht n o c h einmal getan werden kann.

Als die Romantik aus blühendem Frühling in die Zeit ihrer Hochblüte trat, erstand ihr dies Genie von verwirrender Vielseitigkeit, das alle Strahlen aufsog und in einem Brennpunkt von unerhörter Leuchtkraft und Farbenpracht vereinte. Es geschah das Befremdende, Anziehende, Zurückstoßende und Zwingende, daß ein Musiker nicht bloß die entartete Oper refor-

mieren, sondern an ihre Stelle das Drama setzen wollte, das in sich dichterisch vollwertige, aber seinem tiefsten Sinne nach nur durch Musik zu erfüllende. Solchen Gedanken konnte nur eine Doppelnatur von Dichter und Musiker fassen, die neben literarischem Gewissen zugleich den für einen Deutschen ungewöhnlichen Theaterinstinkt besaß. Aber das war es nicht allein. Dieser allen Bühnenzauber fordernde Dichter-Komponist war auch von Philosophie durchdrungen und verkündete in seinen Werken den philosophischen Grundgedanken der Zeit. Nicht genug damit, träumte er sogar von der Vereinigung aller Künste, also auch der bildenden, in seinem „Gesamtkunstwerk". Eine Idee von grandioser Einseitigkeit, deren Durchführung nur ein Genie der Vielseitigkeit unternehmen konnte. Wir denken heute kühler darüber, denn wir wissen, was möglich war, und sehen, was mißlingen mußte. Aber wir begreifen, daß eine Welt gegen diesen Einen stand. Trotz allem: „Geraten ist ihm der Ring"! Die Welt wurde diesem Deutschen untertan, der die deutsche Musik gleich Beethoven über ihr Vaterland hinaus, doch fest in ihm verankert, zu einer europäischen Angelegenheit gemacht hatte.

Offen liegt heute vor aller Augen, was Wagnern den Pfad bereiten half, doch hören wir es mit den Sinnen, die er uns gegeben; was auf seinem Wege lag und er in sich aufnahm, ist wagnerisch geworden durch seinen lodernden Atem; aufgesogen in den brennenden Zauber seiner Musik. Was andere schüchtern dachten, wurde bei ihm zur beethovenisch eisernen Konsequenz. Ist es doch das Wesen des Genies, daß es den Sinn der Dinge spürt und ihn ans Licht trägt. Und wie Wagner Keime aufsog und zu üppigem Blühen brachte, so streute er auch selbst wieder Keime aus. Kein Musiker ist nach ihm erstanden, den

er nicht beeinflußt hätte; und wenn dieser und jener auch Wagnern bekämpfte: irgendein Samenkörnlein hat er doch bei ihm geholt. Strahlend stand Wagners Sonne am Firmament des musikalischen Dramas und sengend wirkte sie auf die meisten, die nach ihm sich schaffend bemühten. Genies gleich diesen kommen wie ein Gewitter — ein Michelangelo hat ebenso wie Wagner gegen seinen Willen verheerend gewirkt. Nur, was feste Wurzeln und starke Triebkraft besitzt, vermag neben ihnen zu bestehen.

Schöpfen wir heute vor jungen Blüten neue Hoffnung, so ist es, weil sie nach andrem Lichte neigen und Wagner keine Gefahr mehr für sie bedeutet. Doch wenn wir die Musik eines neuen linearen Stiles aufkeimen sehen, wollen wir nicht vergessen, wie sehr Wagner die bisherigen Möglichkeiten vorbereitet und zum größten Teil selbst erschöpft hat. Was werden wird, muß die Zukunft lehren.

Die Musik der Jungen zeigt bereits eine kühlere musikalische Temperatur als sie der Hochromantik eigen war. Wie ihre geistige Tendenz nicht von der Erde in unermeßliche Weiten wegstrebt, trägt sie auch in Melodik und Harmonik nicht den Charakter des Sehnsüchtigen, des Aus-sich-heraus-Verlangens. Sie hat sich frei gemacht von den Erregungen einer Harmonik, deren Spannungen sich von einem Akkord zum andern pressen, und wenn sie ihre harmonischen Grenzen auch weiter steckt als Wagner je gebilligt hätte: sie ist ruhiger in sich geworden.

Und damit vollzog sich ein Wesentliches. Es kündet vollends die innere Abkehr von dem Rauschzustand der durch Richard Wagner beherrschten Hochromantik und der durch ihn beeinflußten Neuromantik an.

Wagner hat einmal von sich selbst in einem Brief an Roeckel

gesagt: „Ich sehe, daß der meiner Natur, wie sie sich nun einmal entwickelt hat, normale Zustand die Exaltation ist . . . . In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich außer mir bin: dann bin ich ganz bei mir. Wenn Goethe anders war, so beneide ich ihn darum nicht.“ Dies ihn scharf charakterisierende Wort, das den ganzen Gegensatz zwischen dem Hochromantiker und dem Klassiker — dem dionysischen und dem apollinischen Künstler — aufzeigt, gilt auch für Wagners Kunst. Aus dieser Exaltation erklärt sich vieles an großen Worten und ihrer Häufung, was wir als übertrieben empfinden. Unsre Zeit, auf die das ruhige Maß Goethescher Lebensführung stärkeren Einfluß gewinnt, besitzt für den Wagnerschen Zustand nicht mehr die frühere Empfänglichkeit. Sie spürt die dem Pathetiker des Dramas eigene Absicht auf Wirkung besonders ungern, wo dieses Dramatische mit Weltanschauungs- und Verbesserungsfragen verbunden, das Schauspielerische mit dem Philosophischen und Religiösen verquickt ist. Und doch muß betont werden, daß dieser Mann nicht anders sein konnte und durfte, als er war. Ein Dramatiker solchen Ausmaßes und solcher Ideenfülle muß nach seinen eigenen Gesetzen gemessen werden. Etwas anderes ist es, ob man ihn als Vorbild nimmt, oder vielmehr, ob man dazu das Recht besitzt. Auch Wagner hätte über sein Werk schreiben dürfen: Sei ein Mann und folge mir nicht nach!

Wir haben nur aus seinem künstlerischen Schaffen zu lernen für eine Generation, die sich seiner Größe nicht vergleichen kann, und müssen wohl oder übel wieder in Einzelnes auflösen, was bei ihm als Ausnahme sich zusammenfand, ohne stets wirklich zu verschmelzen. Ein Bruch ist im Schaffen dieser äußerst geschlossenen Persönlichkeit, wo sie über das rein Künstlerische hinaus raisonnierend ins Ethische übergreift. Der scharf intellek-

tuelle und philosophierende Wagner hat als Dichter dem weitaus genialeren Musiker manch schlechten Dienst geleistet. Und der Musiker Wagner irrte sich, als er auf seine Art Dinge für komponierbar hielt, die nun einmal in Musik nicht aufzulösen sind. Er hat an diesen Stellen wohl Musik dazu getan, aber sie nicht von innen heraus erfinden können. Dem musikalischen Drama sind eben Grenzen gezogen, die Wagner wohl vermischen, aber nicht beseitigen konnte. Sich zu bescheiden, ist die Aufgabe derer, die nach ihm kommen.

Doch bleibt unendlich viel von ihm im Positiven zu lernen, und jetzt erst mag die rechte Zeit dazu gekommen sein. Denn was Wagner als musikalischer Formenkünstler bedeutet, ist so ganz noch nicht erkannt worden. Übt er als Romantiker die Kunst der steten Übergänge, so schließt dies Wort doch auch ein, daß ein Übergang von einem Komplex zum andern stattfinde. Es ist bewundernswert, wie er als Dichter bereits diese Komplexe vorbereitet und wie er sie musikalisch im Einzelnen und Ganzen ausgestaltet. Geradezu peinlich sind die großen Maßverhältnisse innerhalb der einzelnen Akte abgewogen und die Szenen in sich musikalisch abgerundet. Man prüfe, mit welch' genialem Gefühl für Architektonik z. B. die Schlußszenen von Tristan, Walküre, Siegfried und Götterdämmerung schon dichterisch entworfen sind und wie der Musiker sie gestaltet. Beethoven, der Klassiker, war nicht sorgsamer im Entwickeln eines Themas als Wagner, der Romantiker der musikalischen Ekstase. Man verfolge die Entwicklung der Motive des Rings vom Rheingold bis zur Götterdämmerung und wird einen Musiker finden, der im schrittweisen Verändern von Linie und Harmonie geradezu pedantisch verfuhr, und der die glanzvolle instrumentale Einkleidung eines Themas in einer Reihe von Steigerungen mit größ-

ter Gewissenhaftigkeit vorbereitete. Daher hat auch jedes Werk des Nibelungenringes seine eigene Sprache, die nicht nur dem intuitiven Erfassen der anders gearteten Welt, sondern auch dem äußerst empfindlichen Formgewissen entspringt.

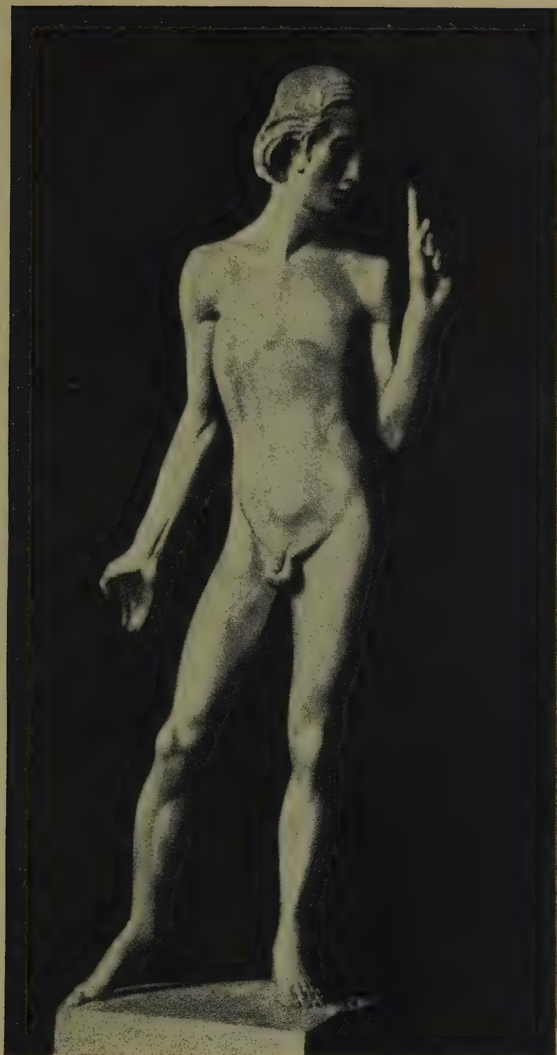
Daß Wagner ein großer Formenkünstler gewesen, wird oft bestritten, und verglichen mit der klassischen Melodik und ihrem ruhigen Steigen zu einem Höhepunkt wirkt die seinige oft unruhig und gebrochen. Aber Barock — und dazu gehört Wagners Musik — ist etwas anderes als Klassik. Eine Kunst, deren Wesen Sehnsucht, das Streben von der Erde ausmacht, hat andere Stilgesetze als eine wesensverschiedene, die den Kosmos bestätigt. Ganz nebenbei sei übrigens bemerkt, daß sich auch bei Beethoven Beispiele barocker Komposition in den diagonalen Beziehungen einzelner Sätze finden. Es sei nur an die c moll-Sinfonie erinnert, wo der dritte Satz auf den ersten, der zweite auf den vierten und dieser außerdem noch auf den ersten bezogen ist. Das ist im klassischen Sinne durchaus nicht so leicht zu verstehen, als es uns heute durch die Gewöhnung erscheint.

Jede Kunst beginnt bei ihrem Baumaterial; die Musik also beim Thematischen. Und es ist ein Beweis für die Genialität Wagners als Formenkünstler, daß er, der noch von der klassischen Melodik herkam, die Notwendigkeit einer neuen nicht nur einsah, sondern diese neue auch wirklich schuf. Heute, wo wir überblicken, was vor ihm war und nach ihm kam, wissen wir auch, wie gesetzmäßig alles verlief. Wagner war eine der größten Erfüllungen in der Geschichte der Musik.

Seien wir uns bewußt, daß auch er zeitbedingt sein mußte und wir manches anders anzusehen haben, als er. Sein Werk, in eine Epoche des Bühnennaturalismus hineingeboren, verlangt nach einem andern Ausdruck seiner szenischen Gesichte. Vieles

ist schon versucht worden, um ihnen neue Gestalt zu geben, und vom Naturalismus sind manche Gestalter bis zum Expressionistischen geschritten. Die Ideenwelt dieser Dramen lockte sie auf solchen Irrweg. Aber man kann Wagnern nicht den Charakter des Jahrhunderts nehmen, dessen höchsten Ausdruck er nach einer Richtung bedeutet. So sehr er Ethiker sein wollte, er war es als Dramatiker und genialer Theatermann. Er ist ein Musiker der pathetischen Geste, doch wie bei keinem andern trägt diese Geste auch seelischen Inhalt. Wir können diese Geste nicht wegdisputieren, weil sie etwas Seltenes bei Deutschen darstellt, und wir können den Partituren nicht das Klingen der Umwelt nehmen, das vielleicht nicht so sehr Natur, als Sehnsucht nach ihr ist. Aber die Dinge tönen bei Wagner in einer Weise, die uns mehr vor die Sinne zaubert, als uns technische Kunststücke zu zeigen vermögen. Von den Kleinlichkeiten der Illusionsbühne müssen wir uns frei machen zur groß in Wagners Naturgefühl erschauten Szene. Und wir müssen einen Stil der Darstellung finden, der überzeugender wirkt als der akademisch gewordene der heutigen Wagnerbühne. Das letzte Wort dabei wird immer Wagner haben. Nur, was ganz vom glühenden Atem seiner Partituren erfüllt ist, wird szenisch und darstellerisch von Bestand sein. Groß sind die Aufgaben der deutschen Bühne dem Werke dieses Großen gegenüber in einer Zeit, die sich abwendet von der realistisch durchsetzten Romantik. Auch hier gilt das Wort:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.



Hans Wildermann
(1920)

Michael Warner
(Holz)



Hans Wildermann (1922)

Der Bergmann von Falm (Holz)



Hans Wildermann (1922)

Der Lichtträger (Holz)



Hans Wildermann
(1923)

Schwebende Madonna mit Kind
(Holz)

Romantik in den nachwagnerischen Musikdramen.

Von Paul Ehlers.

Zu den gebräuchlichsten, aber auch am schwersten zu fassenden und erklärenden Schlagworten der Kunstgeschichte gehört der Ausdruck Romantik. Man verwendet es als Begriff, und doch kann es nicht beanspruchen, schon ein Begriff zu sein, also etwas, das man zu „greifen" und somit auch zu „begreifen" vermöchte. Es hat die Form und das Aussehen eines Begriffes- aber es zerfließt, wenn man es stocken und festhalten möchte, — ein Phantom, das immer wieder die Gestalt verändert, je nachdem wie die Phantasie dessen, der es anschaut, gerichtet ist und arbeitet. Die einfachste Erklärung der Romantik ist die einer aus dem gefühlsbewußten Gegensatze zu einer Gegenwart erwachsenden vornehmlich geistigen, jedoch auch allgemach die Lebensgewohnheiten erfassenden Abkehr von der Gegenwart und Hinneigung zu einer von dieser nach Weltanschauung und Lebensart durchaus verschiedenen Vergangenheit; die Vergangenheit wird dabei als ein versunkenes und mit allen Kräften wiederzuerweckendes Ideal empfunden und dargestellt. Innig verwandt mit dieser Sehnsucht nach der Vergangenheit ist das Versenken in die Natur und die Verklärung des Volkstümlichen; auch hier will sich der in der Zivilisation seiner Zeit befangene Mensch vom Gewohnten abwenden und sucht Befreiung von dem Sitten- und Modekodex seiner Gegenwart. Unzufriedenheit mit dem Zufall des ihm Gegebenen, Erträumen eines Glückszustandes, der von dem seiner Umgebung vollkommen verschieden ist, ist das Merkmal solcher Romantik. Diese Erklärung gilt für einen großen Teil der Dich-

tung und zwar für jene am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts aufkommende Art der Dichtung, die das Wort Romantik für sich geprägt hat.

Aber diese Erklärung reicht keineswegs aus, alle Erscheinungen in der Kunst zu begreifen, die wir als romantisch empfinden. Ebensowenig dient diesem Zwecke die Deutung von Romantik als Gegensatz von Klassizismus. Die zweite Deutung leidet vor allem unter dem Mangel, einen unbestimmten Begriff durch einen gleich unbestimmten erklären zu wollen; denn um danach das Wesen der Romantik zu erkennen, müßte man erst „Klassizismus" aus der Sphäre des verschwommenen Gefühls in die klare, scharfe Luft eines anschauungsfähigen „Begriffes" entrückt sehen. Beide Erklärungen geben uns wohl ein Beispiel dafür, wie sich Romantik auswirken kann, die erste indem sie uns einen Gegenstand zeigt, den sich Romantik erwählen kann, die zweite, indem sie an das Geheimnis der Formgebung rührt. Das Wesen, den Ur-Begriff Romantik lehrt uns das eine wie das andre nicht.

Die Erkenntnis des in dem schillernden Worte verborgenen Begriffes wird dadurch sehr erschwert, daß man sich gewöhnt hat, ihn einer bestimmten Stilepoche aufzudrücken, ihn als Kennzeichen eines umgrenzten Zeitabschnittes hinzunehmen, dessen Denkart ihn gewissermaßen erst geboren und in ihm ihren eigentlichen künstlerischen Ausdruck gefunden habe, und daß man alle Betrachtungen irgendwelcher „romantischer" Kunst auf jene umgrenzte Zeit gründet, diese Kunst von ihr aus beurteilt und als Ausstrahlung eines damals aufgestellten Stilgesetzes auffaßt. Solche Betrachtungsweise ruht nicht nur auf falscher geschichtlicher Voraussetzung, sondern führt auch ästhetisch in die Irre. Der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts brachte allerdings aus verschiedenen günstigen Ursachen eine besonders kräftige Welle ro-

mantischen Gefühles und romantischer Kunstäußerung, doch war es eben nur eine Welle, kein etwa aus vulkanischer Urkraft neu erzeugtes Meer. Romantik ist in ihrem Wesenskern zeitlos. Sie ist etwas, das war und bleiben wird, so lange es ein denkendes und fühlendes Menschengeschlecht gab und gibt. Romantik ist auch kein Stilausdruck von der Bestimmtheit, wie sie den Begriffen Gotik, Renaissance, Barock oder Rokoko anhaftet. Sie ist überhaupt von sich aus kein Stilausdruck, sondern eine Weltanschauung, die zu allen Zeiten, sofern diese künstlerisch tätig waren, auch in der Kunst sichtbar zu werden strebte. Romantik lebt im Altertum so gut, wie im Mittelalter und in der neuen Zeit. Man könnte versucht sein, sie den Logos zu nennen, der war, ehe die Kunst war, und der die Kunst aus sich gebiert. Jene vier genannten, vor allem in der Baukunst und den andern bildenden Künsten erkennbaren Stile tragen das Zeichen ihrer Herkunft aus der Romantik, aus dem romantischen Bedürfnisse des von der sichtbaren nach einer erträumten Welt strebenden Menschengeistes, an der Stirne! auch in ihnen schuf sich Romantik, ohne sich selbst in ihrem eigensten Wesen zu enthüllen oder sich ihrer selbst bewußt zu werden, künstlerischen Ausdruck.

Das romantische Bedürfnis des Menschen entspringt der Ahnung, daß die dem Verstande faßbaren Erscheinungen der Welt nicht das Wesen der Dinge seien, daß hinter der Wirklichkeit vielmehr noch eine höhere Wahrheit verborgen sei. Im ewigen Auf und Ab des menschlichen Geisteslebens tritt bald der sich mit den Erscheinungen begnügende Verstand, bald das den hüllenden Schleier zerreißende Ahnungsvermögen herrschend auf; eine Zeit des Rationalismus wird fast regelmäßig von einer Zeit übersinnlicher Schwärmerei abgelöst und auf Tage der Entrückung wiederum folgen solche der Ernüchterung. Der Mensch

gefällt sich nicht im Beständigen. Das Pendel der Geistesuhr schlägt nach beiden Seiten aus; erst wenn der Ausgleich zwischen den beiden stärksten Kräften des Geistes erreicht ist, kommt das Pendel zur Ruhe — und das ist das Ende.

Verschiedenartig genug äußert sich das romantische Bedürfnis. Wir spüren sein Walten im Gottsuchen der großen Mystiker und der Herrnhuter so gut, wie in dem viel oberflächlicheren Zurückträumen der romantischen Dichterschule in die Zeiten der Ritter und ihrer (ebenfalls romantischen) himmlischen und weltlichen Minne, das — im Gegensatze zu dem nach dem Wesen aller Dinge forschenden visionären Drange der Mystiker — nur eine Erscheinungswelt mit einer andern vertauschen will. Nur die feinsten Geister unter den Romantikern berühren sich mit den Mystikern, indem sie die Stimmen der in allem Irdischen wohnenden Seele zu erlauschen streben und sich gläubig in die Wunder der allwaltenden Natur versenken und deren Geheimnissen die eigne Seele erschließen, indem sie auch, soweit sie dem ritterlichen Mittelalter huldigen, aus dieser Zeit die reine Idee der Selbstaufopferung für ein irdisches oder himmlisches Ideal herauslesen und sie der nach der eignen Befriedigung gierenden Selbstsucht entgegenstellen. Diese starken und hohen Geister nennt man mit Recht Romantiker. Auch gegenwärtig, in unseren Tagen, schlägt das Pendel wieder einmal stark nach der Seite des Mystischen, und wir erleben ähnliche Erscheinungen wie die Zeit vor hundert Jahren mit ihrem Glauben an das Geheimnisvolle und dem Übertritt Andersgläubiger zu der katholischen Kirche; wiederum stehen wir mitten in der Romantik.

Dem Deutschen, als der nordischen Völkerfamilie zugehörig, ist die Romantik besonders eigen. Gegenüber der vorwiegend sinnlich anschauenden Geistesrichtung der südlichen Völker neigt

er zur Betrachtung und wie der Romane das Geistige gern verleiblicht, neigt er im Gegenteil dazu, das Leibliche zu vergeistigen (damit sind natürlich nur die Hauptströmungen gekennzeichnet; daß es Abarten und Mischungen bei beiden Völkerfamilien gibt, braucht kaum betont zu werden). So kann man denn, um auf die Musik zu kommen, ruhig behaupten, daß alle deutschen Meister der Tonkunst im Grunde Romantiker waren. Die Romantik war in der deutschen Musik längst vor C. M. v. Weber und Robert Schumann, Mendelssohn und Marschner heimisch. Man sehe nur, wie z. B. J. S. Bach in seiner Hohen Messe den dogmatisch kristallklaren Text nach Art der Mystiker auf seinen Urgrund des christlichen Heilwunders zurückführt und in seiner Musik das starre allgemein gültige Glaubensgebot durch das persönliche Gefühlserlebnis ersetzt. Aber auch schon bei Heinrich Schütz finden wir romantische Spuren. Manche Stellen in Telemanns Werken sind nur durch den Einschlag des Romantischen zu erklären. Der Widerstand des Germanen gegen den Zwang der Form, sein dämonisches Hervorbrechen aus den Grenzen der Form ist (gleichwie sein ewiger Wandertrieb und besonders seine Sehnsucht nach dem Süden) durchaus romantischen Ursprunges. Was an J. S. Bach als besonders groß erscheint, ist, daß er es vermochte, seinen romantischen Geist in die Fesseln der Ordnung zu bannen, Freiheit des Individuums mit dem Gesetze zum Wohl des Ganzen zu verbinden und umgekehrt in seinem wohlgeordneten Staate der Einzelpersönlichkeit ihr Recht zu lassen. Die Vorherrschaft der italienischen Musik im achtzehnten Jahrhundert drängte mit ihrer strengeren formalen Bindung scheinbar das deutsch Romantische zurück, aber selbst bei einem so stark von den Italienern beeinflußten Meister wie Mozart bricht, wofür die Einleitung der Ouverture zu Don Gio-

vanni und die Musik zu den späteren Szenen des Komthurs, die weit mehr als etwa nur eine musikalische Untermalung der Szene ist, und ebenso die Mysterienmusik in der Zauberflöte zeugen, das Romantische unaufhaltsam durch; ja sein lebhafter Wunsch nach einer deutschen Nationaloper spricht schließlich auch für ein romantisches Bedürfnis, nur daß ihm, dem Kosmopolisten, der Zauber der Heimat lockte, während es den an die Heimat Gebundenen in die Ferne zieht.

An J. S. Bachs Kunst der Bändigung romantischen Freiheitsdranges durch den Willen zur Form gemahnt jene Ludwig van Beethovens. Wenn E. T. A. Hoffmann Beethoven mit Gluck und Mozart einen Romantiker nennt, so ist dies vollkommen berechtigt. Wir allerdings rechnen Beethoven zu den Klassikern, wie wir ja auch J. S. Bach als den Urklassiker zu betrachten gewöhnt sind. Die ganze Schwierigkeit des romantischen Problems entrollt sich uns an diesem Beispiel. Wir erkennen, daß Romantik in der Kunst einen doppelten Grund hat, den allgemeinen einer Weltanschauung und den besondern der Formgebung. Wenn man in dem weiteren Sinne alle deutsche Musik von bedeutender Geltung als der Romantik entsprungen bezeichnen kann, darf man dann auch schon jeden Meister, der sich einen „romantischen" Gegenstand erwählt, in dem engeren Sinne der Formgebung einen Romantiker heißen? Ist Richard Wagner z. B. tatsächlich ein Romantiker? Zeigen die glänzenden Arbeiten von A. Lorentz über „Die Form bei Richard Wagner", sein Nachweis eines sich allerdings in kolossalem Rhythmus abspielenden strengen Formgesetzes in der Musik zu den Dramen dieses Meisters nicht vielmehr, daß wir bei ihm ähnlich wie bei dem Hoffmannischen Urteil über Beethoven eine Revision der landläufigen Ansicht eintreten lassen müssen? Wenn wir aber bei

diesem scheinbar so klaren Beispiel schon über die Gültigkeit des Begriffes Romantik straucheln, so liegt es auf der Hand, wie schwer sie bei seinen Nachfolgern zu untersuchen ist.

Vorhin habe ich gesagt, daß wir gegenwärtig in einer neuen Zeit der Romantik stehen. Was sich im allgemeinen Geistesleben begibt, muß sich auch in der Kunst, vor allem in ihrer seelischsten Art: der Musik, widerspiegeln. Mir will selbst die ganze neue musikalische Bewegung, die man unzulänglich mit dem Schlagwort Atonalität bezeichnet, als ein Anzeichen solcher romantischen Regung erscheinen. Wir dürfen uns weder durch die abschreckende Unfruchtbarkeit der Erzeugnisse dieser Bewegung, noch durch die Tatsache, daß sie nur durch verstandesmäßige Überlegung zustande gekommen ist, in der Erkenntnis beirren lassen, daß sie, gleichwie das fast schon überwundene Spielen mit exotischen Elementen, einem gefühlsmäßigen und somit romantischen Wunsche nach einem neuen Paradiese musikalischer Ausdrucksmittel entwachsen ist.

Man hat Hans Pfitzner als den „letzten Romantiker" ausgerufen und verkündet, daß mit seinem Schaffen das Ende der Romantik herbeigeführt worden sei. Wenn meine Behauptung, daß die exotischen Spielereien und die Atonalität romantischen Ursprunges seien — auch der gegenwärtig starke herrschende Zug nach archaisirender Primitivität wäre als sonderbarer Gegensatz zu dem zerbrecherischen Tun der Atonalen mit der gleichen Herkunft in seiner Wurzel zu erklären — richtig ist, so ginge daraus hervor, daß jenes Wort vom Ende der Romantik irrig sei. In der Tat, einem ewig Seienden, wie Romantik es ist, kann man nicht ein Ende proklamieren. Materialismus und Amerikanismus hatten allerdings so überhand genommen, daß man hätte meinen mögen, mit den romantischen Gefühlen sei es ein für alle Mal vorbei. Wenn wir keine Menschen, sondern Maschinen

wären, so hätte es wohl so kommen können. Aber der „dunkle Drang" lebt immer noch in uns und wird in uns leben, bis das Menschengeschlecht überhaupt erledigt ist.

Nun ist garnicht zu leugnen, daß bei Pfitzner die Romantik eine bestimmende Kraft ausübt. Daß er den musikalischen Romantikern innerlich verwandt, daß er unter den neueren Komponisten der einzige ist, der Eichendorffs Worte musikalisch ebenbürtig in Musik zu wandeln weiß, spricht schon deutlich für den romantischen Teil in seiner Seele. Auch die Wahl seiner Stoffe, von Ibsens Fest auf Solhaug angefangen, die Stimmungen, wie auch gewisse melodische und harmonische Bildungen seiner Musik, sei es die zu seinen Bühnenwerken, sei es seine Kammermusik, zeugen gleichfalls von romantischer Richtung, und daß er sein großes Chorwerk Von deutscher Seele eine „Romantische Kantate" nennt, geschieht, ganz abgesehen von der Unterlage Eichendorffischer Dichtungen, gewiß nicht von ungefähr. Trotz diesem Vorwalten romantischer Elemente, trotz dem sein ganzes Schaffen kennzeichnenden Künden von der „Seele" im Menschen und in der Natur, kann man Pfitzner indessen doch nicht einen reinen Romantiker nennen. Es ist schwierig auseinanderzuklauben, was ihn von der Romantik trennt, und sein Anderssein mit ganz klarem Worte zu bezeichnen. Man möchte versucht sein, in dem kraftvollen, männlichen, herben Charakter seiner Musik das eigentlich Bestimmende zu sehen, das ihn von der Romantik abrückt. Selbst in seinen „romantischesten" Werke, seiner seelisch schwelgerischen, von weicher Klangschönheit überfließenden Rose vom Liebesgarten, bricht dieser Charakter in der Formgebung durch. Sein Armer Heinrich, sein Palestrina, seine Kammermusik sind mit dem Worte Romantik allein nicht zu erklären. Ähnlich wie Wagner bändigt Pfitzner seine romantische

Neigung durch einen ehernen Rhythmus des Gestaltens, der seiner Musik etwas „klassisches" gibt.

Romantik ist da und ist nicht da. Allüberall. Wenn man davon spricht nennt kaum einer Richard Strauß als einen ebenfalls mit geheimer romantischer Liebe Behafteten. Und doch lebt in diesem, dessen wirkliches musikalisches Charakterbild viel schwerer zu erkennen ist, als das von ausgeprägtem, reinem Idealismus in seiner ernsten ethischen Strenge klar umrissene Pfitzners, auch die romantische Sehnsucht. Wenn man bei Pfitzner das Außerromantische betonen und aufdecken muß, so bei Richard Strauß das Romantische. Man erkennt es nur nicht so leicht bei ihm, weil man seine musikalische Seele, also den auch bei ihm vorhandenen zeugenden Urschoß Musik, über seinem Geistreichtum, dem kecken Revolutionismus seiner frühen Zeit, dem nach immer größerer Verfeinerung der Ausdrucksmittel strebenden Orchestertechniker und auch über dem scheinbaren Leugner der Macht des Ethos nicht entdecken wollte. Man übersah sie über all dem Gegenständlichen seiner Musik. Aber schon seine symphonischen Dichtungen – nicht etwa bloß „Tod und Verklärung", das er doch auch nicht nur „aus Spaß" komponiert hat, – verraten in ihren Vorwürfen und auch in manchen Zügen ihrer Formbildung romantisches Verlangen. Freilich setzte er seinem Träumen ganz bewußt das Wirken des Intellekts entgegen. Auch Strauß ist gleich dem von ihm so grenzenlos verschiedenen Pfitzner eine männliche Natur; daran ändern auch gelegentliche sentimentale Einschläge nichts. Bei zweien seiner Bühnenschöpfungen tritt das Romantische stark in den Vordergrund: bei seinem großen Erstling „Guntram" und bei seiner „Frau ohne Schatten". Aber auch die übrigen sind davon nicht frei; man könnte sich sogar vorstellen, daß eine zukünftige Musik-

geschichtsforschung die Entstehung von „Salome“ und „Elektra“, die den Zeitgenossen Straußens im allgemeinen gewiß so unromantisch wie nur möglich vorkommen, auf das Romantische in Strauß zurückzuführen versuchte.

Soll man neben diesen beiden überragenden Menschen unter dem opernzeugenden Geschlechte, die dem deutschen Opernschaffen der letzten Jahrzehnte das Gepräge gegeben haben, noch andre Namen aufzählen? Humperdinck darf man gewiß unter die Romantiker einreihen und ebenso seinen Schüler Siegfried Wagner. Romantiker von reinstem Wasser war Ludwig Thuille, dessen „Lobetanz“ und „Gugeline“ zu den Werken zählen, die nicht aufzuführen dem deutschen Theater zur Unehre gereicht. Friedrich Klose mit seiner „Ilsebill“ darf nicht übergangen werden, wenn man von nachwagnerischer Romantik spricht. Auch Schillings grüßt, obschon mehr von ferne, die Romantik. Franz Schreker erscheint namentlich in seiner orchestralen Farbenmischung romantisch angehaucht. Walter Braunfels steht mit seinem lyrisch phantastischen Spiel „Die Vögel“ ganz in romantischer Empfindungswelt. Aber wenn man diese und noch ein paar Namen von Menschen und Werken mehr nennt, — ist damit schon das Wesen der Romantik erkannt?

Wo fängt Romantik an, wo hört sie auf? Was ist ihr innerer Wert, was ihr äußeres untrügliches Merkmal. Ich weiß es nicht und mit nur einigem Gefühl der Unsicherheit lege ich diesen Beitrag nieder.

Hier liegt ein Spielmann begraben.

„Guten Morgen, Spielmann,
Wo bleibst du so lang?“
Da drunten, da droben,
Da tanzten die Schwaben
Mit der kleinen Killekeia,
Mit der großen Kum Kum.

Da kamen die Weiber
Mit Sichel und Scheiben,
Und wollten den Schwaben
Das Tanzen vertreiben
Mit der kleinen Killekeia,
Mit der großen Kum Kum.

Da laufen die Schwaben
Und fallen in Graben,
Da sprechen die Schwaben:
Liegt ein Spielmann begraben
Mit der kleinen Killekeia,
Mit der großen Kum Kum.

Da laufen die Schwaben,
Die Weiber nachtraben
Bis über die Grenze
Mit Sichel und Sense:
„Guten Morgen, Spielleut,
Nun schneidet das Korn!“

(Aus „Des Knaben Wunderhorn“.)

Der neue Orpheus.

Von Johanna Schopenhauer.

Seit undenklicher, uralter Zeit wurde auf Kosten der Stadt eine Anzahl sehr grimmiger Hunde von einer besonders wilden, blutdürstigen Rasse in festen Zwingern gehalten, von dazu angestellten Wächtern mit rohem Fleisch gefüttert, um sie noch unzähmbarer zu machen, und mit eintretender Nacht auf der Speicherinsel losgelassen, die dann verschlossen wurde.

Wehe dem Verwegenen, der unbegleitet von einem ihrer Wächter und dessen stets knallender Peitsche das ihnen eingeräumte Territorium betrat!

Manch armer Schimky ist unter dem blutigen Rachen und unter den Klauen der Tiere gefallen, wenn er überwältigt vom Geiste des Schnapses in irgendeinem dunklen Winkel zwischen den Speichern einschlief und ungesehen von den die Hunde loslassenden Wächtern dort zurückblieb. Sein Angstgebrüll und das wilde Toben der vor Blutdurst rasenden Bestien schallte zu den Wächtern hinüber, dann aber war es zur Rettung zu spät. Selbst die Wächter durften es nicht mehr wagen, ihre wahrscheinlich schon tödlich verletzte Beute ihnen entreißen zu wollen. Wie oft sah ich aus meinem sichern Kutschenfenster die gräßlichen Hunde mit wie Kohlen brennenden Augen uns umtoben; nur wenn Adam, ehe wir zwischen den Speichern einfuhren, sich hatte bewegen lassen, zu mir in den Wagen zu steigen, war ich der Angst entledigt, daß die Hunde ihn von dem Bedientenbrett herunterreißen könnten.

Herr Umbach, ein zu meiner Zeit allbekannter, im Aufspielen

zum Tanz unermüdlicher Violincellist, fand einst in Langgarten bei Übung seines Berufs zugleich im Weinglas den kecken Mut, spät nach Mitternacht es allein mit den Speicherungeheuern aufnehmen zu wollen. Da er fest darauf bestand, jede Begleitung von sich abzuweisen, so ließen die Wächter ihm den Willen, in der Meinung, er wolle das sehr geringe Trinkgeld sparen, das sie für ihre Bemühung gewöhnlich erhielten.

Umbach trat kühnlich durch das Tor, doch kaum hatte er auf der gefährlichen Bahn einige Schritte zurückgelegt, als die fürchterlichen Hunde in hellem Haufen auf ihn losstürzten. Was konnte er tun? Er retirierte, retirierte, retirierte langsam, immer rückwärts, um den Feind im Gesicht zu behalten, stieß mit dem Rücken an die Mauer, kam darüber ins Stolpern und endlich auf einen großen Stein am Eingang eines Speichers zu sitzen. Den Rücken behielt er dadurch frei, das Instrument senkte sich wie aus Instinkt ihm zwischen die Füße; da saß er in gewohnter musikalischer Stellung und strich in der Angst, ohne sich dessen bewußt zu sein, mit dem Bogen einmal über die Saiten; die Hunde stutzten und spitzten die Ohren, er wiederholte den Versuch: kein Hund regte sich.

Umbach spielte nun mutig darauf los, anfangs freilich nur etwas diskordante eigne Phantasien, dann aber Polonaisen, Masureks, Menuetts, rasch hintereinander fort, wie es ihm eben in die Finger kam; der Erfolg übertraf alle Erwartung. Das vierbeinige Auditorium entschlug sich jedes feindseligen Gedankens, setzte in ihn umschließenden Kreisen sich dicht um ihn her und akkompagnierte ihn einstimmig mit lautem Geheul.

Doch nur solange er spielte, hielten diese friedlichen Gesinnungen vor. Erlaubte der neue Orpheus sich nur die kürzeste Pause, gleich regten sich die Zuhörer und zeigten ihm knurrend

die Zähne, zum feindlichen Angriff bereit. Er mußte spielen, rastlos spielen, bis er den Augenblick nahen sah, wo der Bogen seiner entkräfteten Hand entsinken würde, und traf schon Anstalt, seine arme Seele Gott zu empfehlen. Da kamen die Wächter, die dem wunderlichen Konzert lange zugehört haben mochten und jetzt einsahen, daß es die höchste Zeit sei, demselben ein Ende zu machen.

Als Danzig unter preußische Oberherrschaft kam, sollten nebst mancher andern, veralteten, in die jetzigen Zeitumstände nicht mehr passenden Einrichtung auch die Speicherhunde verabschiedet werden. Sie fanden eifrig am Alten hangende Verteidiger, aber sie verloren den Prozeß, wie es denn auch recht und billig war. Kein schlaftrunkener Schimky wird mehr von den wilden Bestien lebendigen Leibes zerrißen, jeder Musikus kann bei Nacht wie bei Tage in nüchterner oder exaltierter Stimmung seinen Weg durch die Insel nehmen, ohne zu solch einem extemporierten Konzert gezwungen zu werden, und die Speicher sind vor nächtlichem Einbruch ebenso gesichert, als ehemals.

Musik.

Von Emanuel Geibel.

Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht,
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund,
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.

Die Pfitzneriade.

Ein deutscher Sang.

Von Max Steinitzer.

I.

Aus dem Leben eines Helden
Von Geburt an bis zum Tode
Trockne Daten zu vermelden,
Das ist heute nicht mehr Mode!
Raum- und zeitlos wird gezeichnet,
Und symbolisch im Gestalten;
Wann und wo sich was ereignet,
Bleibt dem Leser vorenthalten.
Jenem Tadel zu entgehen,
Schreib' ich deshalb nur: Ein Sohn!
— Näheres ist zu ersehen
Aus H. Riemanns Lexikon, —
Der vom Vater übernommen
Herzensmilde sanft und gut,
Von der Mutter mitbekommen
Hartgestählten Lebensmut.
So erklärt man zur Genüge
Wohl: von ihm den weichen Blick,
Doch von ihr die Herrenzüge
Und von beiden: die Musik.

Das Hoch'sche Konservatorium war es,
Zu Frankfurt, wo bei Iwan Knorr und Kwast
Vom ersten bis zum Schluß des vierten Jahres
Er sich in Tonkunst übte ohne Rast.
Er war mit seinen einundzwanzig Jahren
In Theorie und am Klavier erfahren,
Glissandi auch von jeder Art der Prägung
Entglitten staunenswert den Sehnenfingern,
Selbst Doppelterzen in Konträrbewegung
Sah über Untertasten man sich schlingern,
Wie er denn stets mit glänzendem Geschick
Klavierte seine eigene Musik.
Er konnte seine Kunst mit allen Ehren
Schon im Musikschulamt zu Koblenz lehren.

Auch sonst war es nicht beim Lernen geblieben;
Das Fest auf Solhaug war schon geschrieben
Als prächtig sinfonische Schauspielmusik,
Die Cello-Sonate von glanzvollem Schick,
Orchester-Scherzo und Oluf-Ballade,
Und anderes, bloß für das Pult zu schade,
So daß den Gönnern geboten schien:
Ein Kompositionsabend in Berlin,
Durch den man der Welt zu verkünden strebte
Zum mindesten: daß ein Hans Pfitzner lebte.

*

Frühzeitig fiel ihm in die Hände
Vom „Armen Heinrich" die Legende,
Trotz ihres Alters nie veraltet,
Die ihm James Grun zum Text gestaltet.

Und auch durch seine Seele zieht
Allmächtig das Sirenenlied,
Daß eines Sünders Hoffnung bleib',
Erlösung durch das reine Weib.
Ihn rührt die hehre Opfertreue,
Der Sterbenswille ohne Reue,
Der aus dem sinnigen Gemüt
Des kinderjungen Mädchens blüht.
Er dachte: das gesprochne Wort
Zög' die Gestalt ins Kranke fort,
Zu leicht war dann ihr Duft verweht
In Hysterie der Pubertät;
Sie zu erhöh'n zum Bühnenleben
War besser der Musik gegeben.
Und hier ergoß in Sehnsuchtsglut
Hans Pfitzner allen Jugendmut,
Im Drang, mit diesem Stoff zu wagen,
Auch Ungebräuchliches zu sagen,
Nur seinem inn'ren Ruf ergeben,
Sich selbst darin ganz zu erleben.

*

Wer Pfitzner will von nahem sehn,
Kann August Ralle nicht umgehn,
Der sich recht viel bei ihm herausnahm
Und doch vortrefflich mit ihm auskam.
Er trieb den Freimut fast als Sport,
Doch Pfitzner liebt' ein offnes Wort,
Indem er früh bei solchen Sachen
Sich an das Sprichwort hielt: Lernt lachen!

Und auch die anderen Freunde alle
Gewöhnten sich bestens an August Ralle.
Paul Coßmann hörte in Frankfurter Tagen
In Pfitzners Beisein ihn folgendes sagen:
„Der Hans als Mensch ist von reinem Gold,
Wann 'r nur nicht so viel kumponiere' wollt'!
Erst neulich bracht 'r in Druck schon wieder
E ganzes Heftche, er nennt es „Lieder",
Nit schlechter, als andre, berühmte auch,
So halt in der Art, wie 's heut der Brauch;
Es ist beim Klavierstück mit Text gebliebe'; —
Die letzten Lieder hat Brahms geschriebe'.
Für mich fängt vom Lied der Begriff damit an,
Daß auch mit Gitarr' mer's gut singe' kann."

Einst sagte der Thomaskantor Schreck:
Ich finde, Ralle wird etwas keck!
Doch Pfitzner entgegnet: „Das macht nichts aus!
Denn er empfindet naiv ästhetisch
Und ist dabei doch musiktheoretisch
So ahnungslos wie die jüngste Maus.
Und deshalb ruh' ich von Quarten und Terzen,
Von Künstler- und Autorenschmerzen
Mich g'rade bei ihm am besten aus.

Die Könige hielten sich einst einen Narren,
Damit er ihnen die Wahrheit sage,
Zum Beispiel im Fall, daß ein kleiner Sparren
In ihrem Kopfe träte zu Tage.

Und Künstler und König haben's gemeinsam:
Sie fühlen von Zeit zu Zeit sich einsam,
Wenn aus der Wolke von Anbetung nicht
Auch 'mal eine nüchterne Stimme spricht
Und das, was sonst blind eifert der Haß,
Sie hören als intelligenten Spaß.

Auch ist der Ralle ein Stückchen eben
Vom guten alten Frankfurter Leben;
Er spricht diese herrliche Sprache noch rein
Im unnachahmlichen echten „Akxang",
Es klingt so nach süffigem Äppelwein,
Und ruft zurück manchen schönen „Momang".
Ja, wenn er vom Hochdeutsch ins Frankfortisch fällt,
Ist's oft wie ein Blick in die Jugendwelt!
Und fühl' ich mich manchmal ein wenig zu faustisch,
So kommt er mir materiell und kaustisch
Und trifft so gerade den rechten Ton,
Mephisto und Wagner in einer Person."

Der Generalmusikdirektor Blech
Sagt' einmal: Ralle wird ein wenig frech!
Doch als ihn Pfitzner drüber aufgeklärt,
Da fand er: „Dieser Mann ist Goldes wert!
Es wird durch Laien- wie durch Kindermund
Zu unsrem Nutzen manche Wahrheit kund."

Die Wahrheit aber suchte Ralle
In diesem ganz besondren Falle
Darin, daß sich's durchaus nicht lohne

Wenn Pfitzner Gruns Gedicht vertone;
Von dessen Bann ihn zu befrei'n
Sprach er gar eifrig auf ihn ein.
„Aus diesem „armen Heinrich" kann's
Nichts werden, als ein armer Hans.
Mit solchen durchaus frommen Stoffen
Ist ohne Weltlust-Gegensatz
Auf deutschen Bühnen nichts zu hoffen;
Die finden im Konzertsaal Platz.
Auch ist es leicht voraus zu sehen:
Den einen Akt in gestreckter Lage,
Im zweiten schwach auf den Beinen stehn,
Das kommt für Helden schon nicht in Frage.
Das is für sie grad wie eine Ohrfeig',
Sie werden sehn, das gibt 'n Tenor-Streik!

Und wann sich Mensche' finde für die Rolle',
Wo bleibe' hernach die, wo's höre wolle'?
So lang da zusehn, wie sich einer sielt
Und nicht vom Fleck kommt, — das geht dann, mein Bester,
Wenn, wie beim kranken Tristan, das Orchester
Dazu die wundervollsten Sinfonien spielt!
Sie aber wollen doch dramatisch bleiben,
Und würden, wenn Sie's könnten, keine schreiben!

Dann haben drin, neben andren Dingen
Die Schwiegereltern zu viel zu singen,
Das langweilt die Leut' schon ganz und gar;
Sie interessiert nur das Liebespaar.

Auch bringt man mit ungemischtem Pathos
Zeitlebens keine Oper in Fluß;
Es ist wie das Vorgebirge Athos,
Das einmal durchstochen werden muß.
Und selbst im pathetischen „Tristan" ist
Der Kurvenal wenigstens Naturalist.
Ich bitte, sei'n Sie ja nit verstimmt,
Verzweifelt oder verdrossen –
Daß ein Theater dieses nimmt,
Ist gänzlich ausgeschlossen!"

Um's vorweg gleich zu sagen:
Als in der Folge dann
Das Angebot und Fragen
Nach diesem Werk begann,
Als alles hoch beglückt schien,
Daß es sich so bewährt,
Und an die Wand gedrückt schien,
Wer Zweifel dran genährt,
Da sprach Herr August Ralle:
„Man muß in diesem Falle
Ein Ausnahms-Beispiel sehen;
Die Regel bleibt bestehen;
Sie is nit totzukrieche:
Der Held muß steh', nit lieche!"

Die Freunde, die in Geschäften gewandt,
Besorgten den Druck des Klavierauszugs,
Den dann der Tonsetzer selber flugs
An bessere Opernhäuser gesandt.

Was drauf aus Mainz Direktor Simons schrieb,
Für Pfitzner noch das Annehmbarste blieb.
Man mußte es für ein Versprechen halten;
Doch Pfitzner ließ auch hier noch Vorsicht walten.
„Ich will persönlich dort zum Bau gehören,
Und wenn ich bloß die große Trommel fahre,
Sonst kommt trotz allem, darauf möcht ich schwören,
Die Oper nicht heraus in diesem Jahre!"
Als ihn Direktor Simons avisierte,
Daß der Kapellmeister schon drei da seien,
Schrieb Pfitzner: Na, dann bin ich halt der vierte!
Vielleicht erkrankt mal einer von den dreien!
So wurde er zu seines „Heinrichs" Ehr'
Bei Simons wohlbestallter Volontär.

II.

In Mainz erwies sich erquickend und labend
Der Stammtisch, je einer für Mittag und Abend,
Um dorten, zwischen des Dienstes Pflichten
An Speise und Trank sich aufzurichten.
„Hotel Germania" dient' diesem Zweck
Und „Gasthaus zum Dominikaner-Eck".
Gewöhnlich wartet' dort seiner schon
Friedrich Strathmann, der Bariton,
Der lebenslang dann nach Weimar geht,
Bernhard Sekles, der Tonpoet,
Robert Volkner, der Intendant,
Max Steinitzer, kommend aus Bayerland,
Auch Ralle, dem mit dem neunzehnten Jahr
Ein blonder Vollbart gewachsen war,

August Wilhelmi, Joseph Rücker,
Und sonstige mimende Erdballdrücker.

Im Wiener-Kaffee pflegt' die Tafelrunde
Nicht selten zu sitzen zur Dämmerstunde;
Kam Pfitzner die Laune angeflogen
Zu echtesten Frankfurter Dialogen,
Dort sprudelten frisch sie aus seinem Munde.
Mit einfach fabelhafter Echtheit sprach
Bei ihm ein jeder, seiner Gattung nach,
Ob Kinder oder Greise,
Idioten oder Weise
Gebrechliche Hausierer,
Grasgrüne Blättchenschmierer,
Von Taunusjagden Treiber,
Zahnlose alte Weiber,
Ein heiserer Tenor,
Sie l e b t e n für das Ohr.

S' war unbemerkt noch ein Gast erschienen,
Der hörte es mit erstaunten Mienen,
Er fragte Sekles, der eben hereinkam,
Vom Mainzer Theater verschiedenen Kleinkram,
Dann auch, wer der glänzende Sprecher wäre.
Und Sekles entgegnet: „Das war auf Ehre
Unser eigener erster Chargenspieler.
Dem Publikum und der Kritik g e f i e l er,
Die Frau Direx aber hat ihn vertrieben.
Sie hatte nämlich ein Aug auf ihn,
Aus Eifersucht ließ ihn der Alte z i e h n;

Sonst wär' er dauernd bei uns geblieben."
Der Fremde bemerkte: Das trifft sich gut!
Er trat vor Pfitzner und zog den Hut.
„Verzeihung, wenn ich störe
Und a u c h ein bischen höre.
Ich bin Direktor Lohfig:
Sie, Männecken, Sie kof ick',
Ich, Lohfig aus Stralsund
Bekannt wie 'n bunter Hund,
Ich pflege nur das Gute
An meinem Institute,
Auch scheu ich keine Kosten!
Sie soll'n bei mir nicht rosten!"
„Was geben Sie Gage?" frug Pfitzner keck,
Doch Lohfig ging über die Frage weg.
„Sie können in „Robert und Bertram" gastieren
Und dort gleich den Ippelmeyer kreieren!"
Und Pfitzner entgegnet: „Die Rolle ist fein!
Doch leider wird es damit nichts sein.
Wo Posse gegeben wird, kann ich nicht hin,
Weil ich gänzlich unmusikalisch bin.
Auch hab' ich, es hat mich schon wieder verdrossen,
Erst gestern nach Pirmasens abgeschlossen.
Ist's auch betrüblich, so b i n d e t ' s mich doch
Und wegen des Gastspiels — da s c h r e i b ich noch!"

Als jene Spielzeit dem S c h l u ß genaht,
Man endlich der Aufführung nähertrat.
Dem einen l a g die Partie nicht sehr,
Dem andern dünkten die N o t e n zu schwer;

Nach mancher Unstimmigkeit und Qual
War erst gewonnen das Personal,
Und Pfitzner rückte das Jahr darauf
Zum dritten Mainzer Kapellmeister auf.
Der Haupterfolg der Aufführung war:
Sie bot dem Werke ein Sprungbrett dar,
Von dem es dann Pfitzners Heimatstadt,
Die Frankfurter Bühne, erobert hat.
Dies machte den weitesten Kreisen klar,
Daß nicht mehr drüber zu schweigen war.
Doch manchen, die bei ehrlichem Verlangen,
Mit diesem Werk nichts wußten anzufangen,
Fiel 's leichter, sich an Menschliches zu halten,
Als an musikdramatisches Gestalten.
Da paßte denn zum Losungswort ganz prächtig
Was man leicht sah: Hans Pfitzner ist zu schmächtig.

Herr Doktor Albert Oschwein schrieb:
„Man wird an Pfitzner ja zum Dieb!
Gedankenlos ißt man sich satt,
Indes er nichts zu beißen hat!
Ihm ist, weil er zu karg sich nährt,
Der Melodienfluß erschwert;
S' ist unbewußte Projektion
Auf seiner Hauptgestalten Ton.
Im letzten Bilde — man muß das hören,
Um 's nicht als unwahr zu beschwören! —
Begleitet die Tenor-Kavatine
Just eine einzige Violine!
Hier fühlt sich sein Held nur deshalb so matt,

Weil er selber so wenig zu essen hat!
Man füttre Pfitzner mal kräftig heraus,
Dann nimmt sich das nächste Werk anders aus,
Dann wird auch der Held von Gesundheit strotzen,
Und förmlich mit Melodien protzen."

Die obige Auslassung Oschweins rief
Bei Pfitzner hervor einen längeren Brief.
„Ich möchte schon jener Freunde wegen,
Die meine Bestrebungen unterstützten
Und dadurch in edler Art mir nützten,
Den „Hunger"-Aposteln das Handwerk legen!
Ja, ist's denn billig, den werktätig Guten
Noch solchen Dank dafür zuzumuten:
Sie seh'n in der Zeitung nichts anderes steh'n,
Als daß ich 'mal wieder schlecht ausgeseh'n.
Und hätt' ich wirklich so viel zu tragen,
So würd' ich selbst als frivol anklagen,
Beim endlosen Elend auf dieser Welt,
Daß man meins gerad' für so dringlich hält.
Und wenn mir's noch so kümmerlich ginge,
So gäb's doch unendlich wichtig're Dinge!
Nun ist es aber garnicht der Fall,
Warum also liest man es überall?
Ja, so denken Sie doch einmal nach, mein Bester,
Wie hoch in Berlin ein Konzert mit Orchester,
Der Druck eines Opernauszugs sich stellt,
Und nehmen Sie an, daß ich dieses Geld,
Und einiges andere, verfressen hätt', —
So wär' ich noch immer nicht dick und fett!

Es gibt doch wirklich noch tiefere Leiden,
Als Wohlleben und Völlerei zu meiden.

Wer sich als Schaffender zur Welt verirrt,
Fühlt sich wohl jederzeit an's Kreuz geschlagen,
Es sei mit leerem oder vollem Magen,
Ich glaube nicht, daß das je anders wird.
Ihr aber wollt, es ist schon bald zum Lachen,
Ein großes ecce homo! aus mir machen,
Obgleich für mich stets auskömmlich gesorgt,
Ich niemals schwer entbehrt, auch nicht geborgt;

Ich bin auch, nebenbei, gar nicht krank;
Was Nerven betrifft, kann ich, Gott sei Dank, –
Ich habe dafür den Beweis gegeben, –
Manch dicken Kerl aus dem Sattel heben.
Das andere aber greift mich nicht so an;
Ich leide, was ich muß, ich bin ein Mann,
Und weiß, wie 's unsren Größten einst gegangen,
Als sie für sich zu kämpfen angefangen.
Solang' ich's selbst in Ruhe will ertragen,
Hat auch die Zeitung d'rüber nichts zu sagen.
Ihr könnt euch also alle die Fanfaren,
Die noch so gut gemeinten, künftig sparen:
Zum Beispiel: „Sucht für Pfitzner, wie für Bungert,
Nach einer Königin, damit er nicht verhungert!"
Braucht ihr schon einen Kerl zum Verhungern,
So sucht euch dazu doch an meiner Stell'
So einen wirklich verdarbten Gesell,
Wie sie irgendwo gewiß bei euch lungern!

Ja, wenn das Hungern im deutschen Land
Als hohes Verdienst wird anerkannt,
So feiert doch Succi in euren Spalten,
Der viele Wochen es durchgehalten.
Ich leb' nach bescheidenem Maßstab ganz nett
Und ging noch niemals hungrig zu Bett;
Was will denn ich gegen Leute besagen,
Die wirklichen Hunger mit Grazie ertragen.
Dagegen – ich hoffe, daß es so bleibt,
Kein Zweiter den „Armen Heinrich" schreibt.
Ist wirklich garnichts von meinen Werken,
Ist bloß meine Magerkeit zu bemerken?
Wenn doch, so lassen Sie Hans alsdann
Und nehmen sich meines Heinrichs an!" –

In Frankfurt ward es Pfitzner klar,
Er find' im Leben nur mehr Rast,
Wenn ihm darin Gefährtin war
Die Tochter seines Lehrers Quast.
Um trotz der Mutter zu erzwingen,
Daß Mimi ihres Hanses Braut ward,
Kam es, daß sie nach London gingen,
Wo damals schneller man getraut ward.

Als auf der Heimfahrt er Hamburg betrat,
Man höflich zur Polizei ihn bat;
Die Schwiegermutter hatt' es veranlaßt,
Daß man ihn wegen „Entführung" anfaßt.
Doch die Papiere stimmten genau,
Man bat ihn: „Grüßen Sie Ihre Frau!"

Betreffs des „Armen Heinrich“ war
Den Freunden wie den Gegnern klar,
Daß mit der Annahme für Berlin
Der Weg zum Siege erklommen schien.
Und gierig zückt' sich so mancher Degen,
Wennmöglich ihn trotzdem noch zu verlegen.
Unheimlich flogen die kritischen Federn;
Abwägend und keifend, begeistert und ledern
Ward Pfitzner in den Olympos jetzt,
Dann in die Beobachtungszelle versetzt.
Paul Ertel, der Modernsten einer,
Schrieb: „Die Musik ist degradiert,
Wenn keiner, wenn auch n o c h so kleiner
Melodischer Moment floriert.
Wenn jeder säng' und jeder spielte,
Was ihm zur Kurzweil just beliebt,
Die g l e i c h e Wirkung es erzielte,
Wie die Musik von Pfitzner gibt.
Solch wirr Geräusch wirkt höchstens störend,
Falls eine „Handlung“ vor sich ginge;
S' ist Afterkunst, nur Narr'n betörend,
Verderblich lockt sie in die Schlinge;
Ein durchaus negatives Kunstwerk,
Und tonlich inhaltloses Dunstwerk,
Es ist ein sehr gewagter Trick,
Nennt es der Autor kühn „Musik“.

Als Pfitzner den Artikel las,
Sprach er: „Es macht auch wieder S p a ß.
Wenn Leute in B e r l i n so schreiben,
Was soll für Kieritz übrig bleiben?“

Wenn Ralle von Union-Likören
Mehr als gewöhnlich zu sich nahm,
Kriegt' Pfitzner mancherlei zu hören,
Was ihm sonst *nicht* zu Ohren kam.
Der sonst so ganz bescheid'ne Ralle
Saß plötzlich dann auf hohem Roß,
Von wo er mit gewalt'gem Schwalle
In freundlich liebevollem Ton,
Als spräch' ein Vater mit dem Sohn,
Belehrung über *Pfitzner* goß,
Der dann mit großem inn'rem Spaß
Ganz still in einer Ecke saß.
So kam er nach vergnügtem Zechen
Auch auf die *Oper* 'mal zu sprechen:

„Ich hab's Ihne' jetz' scho *so* oft gesagt, Kind:
Das is des Feld, auf dem Sie begabt sind,
Drum möcht' ich wetten, 's wird aach so bleibe',
E *Sinfonie* werde' *Sie* nit schreibe' –

Warum? – Da heißt es: langen *Faden* spinne',
Da kann Sie nit von vorn und von hinne',
Die Handlung *selber* langsam fortschassiere,
Wie's im Musikdrama die Leut' praestiere'.
Wann einer unt' im *Orchester* bleibt stecken
Und fällt ihm gar keine Melodie ein,
Da läßt er halt *hobbe* schnell ein'n verrecken,
Od'r leitet *sonst* eine Peripetie ein,
Dann gucke' se alle, was oben *los* wär',
Kein Mensch sieht genau ins Orchester 'nein

Und merkt, daß dort die Verlegenheit groß wär',
Müßt' einer von selbst wieder auf die Bein'.
So hilft er sich mit e'm Rezitativ
Oder zappelt mit 'n Schweif von e'm Leitmotiv
Und frettet sich weiter von Takt zu Takt,
So daß ein'n förmlich die Angst anpackt.
Mir ist das ewige Sprech-Gesinge
E'm Messer gleich ohne Griff und Klinge.
E Sänger ist wie e Lokomotiv,
Wann's emol losgeht, so geht's gleich vif.
Sie wolle kerze'grad in die Höh',
Nit sechsmal ang'setzt, so peu à peu.

Die „neue Richtung", worauf man sich einstellt,
Besteht bloß darin, daß ei'm nichts einfällt.
Natürlich, wer's äußert, dem brecht 'r's Genick
Und sagt: „Du Esel! S' ist Ausdrucksmusik!,
Zur Schilderung tiefer Seelenleiden
Kann man nicht weichlich die Ohren weiden." –
Ja, der fliegende Holländer leidet doch auch
Und hat dabei doch Melodien im Bauch,
Die einer sich zu behalte' getraut,
Mit erschtem un zweetem Teil aufgebaut.
Mer kann sie als' auch auf der Geig' wiedergeben;
Das möcht' ich eemol bei Ihne erleben,
E' G'sangstück, gespielt auf'm Instrument,
Ob da sich der Gast nicht mit Grausen wend't.
Ja, ich sag' absichtlich das „mit Grausen",
Es stockt ja bei Ihne vor lauter Pausen,
Die Stimm' kommt nit ordentlich recht in Fluß,

Und das verhindert en volle' Genuß!
Des sacht' scho 'em Sekles sei' alter Vater:
Der Pfitzner, der wird noch der Brahms vom Theater;
Auf Anhieb kann mer sei' Sach' nit goutiere',
Des muß mer wie Philosophie studiere'.
Ich hab's Ihne oft genug scho' g'sagt:
Die andern ha'm sich nit halb so geplagt
Und doch was Bess'res 'rausstilisiert.
Warum habe Sie nit de' Freischütz studiert,
E'n Rigoletto, e'n Troubadour
Und sunschtwas von melodiöser Natur,
Zum Beispiel die „Mignon" – den Waff'nschmid;
Sowas is' kinderleicht zu verlache'
Und bombe'schwierig nachzumache' –
Warum probiere' Sie's denn nit?"

Und Pfitzner sagte: „Gut, ich probier'".
Da saß er wirklich schon am Klavier
Und spielte und sang ohne Vorbereitung
Der jungen Agnes Todesentschluß
Als schmachtenden Melodie-Erguß
Mit donizettischer Polkabegleitung.
Und Ralle trat näher mit großem Schritt:
„Ja, wenn Sie des könne', was mache' Sie's nit?!
Nun finden Sie ja die erlösende Wendung:
Begreifen Sie jetzt Ihre höhere Sendung?"

Und Ralle stieg auf einen Sessel.
Und durch der hohlen Hände Kessel

Rief er ganz dumpf, wie aus dem Grab:
Hans Pfitzner! Steig' zum Volk herab!

Erst lacht' sich Pfitzner weidlich eins da drauf,
Dann sprach er sanft: Nun passen Sie mal auf!
Wie Sie sich's denken, August, das ist Stuß!
Das ist doch nicht, als ob zum Tanz man aufgeigt;
Man komponiert ganz einfach, wie man muß,
Und wartet, ob das Volk zu einem auf-steigt.
So hielten's unsre hochgerühmten Alten,
Wir Neuen können's auch nicht anders halten."
Indessen Ralle, wieder gänzlich nüchtern,
Entgegnete verbindlich und fast schüchtern:
„Ich sag' ja nicht, daß Sie's so mache solle;
Das halten Sie natürlich, wie Sie wolle'.
's war nur mei' unmaßgeblichstes Geschwätz,
Ich mein', mer könnt' als 'mal ins Bett gehn jetz.
Der Eine red't halt bloß, der Andre kann's —
Jetzt schlaf'n Sie recht gut, mein lieber Hans!"
Doch Pfitzner sagt' ihm herzlich wohlgemut
Durchs off'ne Fenster nach: „Wie schlief ich gut,
Nachdem Sie so viel in mir aufgewühlt!
Ich will versuchen, ob die Nachtluft kühlt!
Wer weiß, wie ich die nächste Oper schreibe,
Ein Neßler werde, oder Pfitzner bleibe!"

III.

Da es nun Oper nicht, noch Oratorium
Für Pfitzner irgendwo zu leiten gab,

Ergriff er abermals den Wanderstab,
Um in Berlins gesegneten Gefilden
Hinfort am Sternschen Konservatorium
Tonsetzer, Dirigenten auszubilden.

Daneben lag nach kurzer Zeit
Noch andre Arbeit ihm bereit,
Die für ihn Prasch, der Intendant
Vom Opernhaus des Westens, fand.
Da Wagners Werke in Berlin
Schon an des Königs Haus verliehn,
So hieß es ein Rezept für Kuchen
Mit Ausschluß der Rosinen suchen.
Vier Jahre lang hat Prasch gerungen
Und doch nicht die Gefahr bezwungen.
Wer Geld hat zum Theatergehn,
Der will vor allem Wagner sehn.
Und Pfitzner übte Lammsgeduld
An seinem Dirigentenpult,
Mit Kräften, nicht von erster Klasse,
Zu füllen die Theaterkasse.

Gar oft erzählte Prasch gedämpft,
Wie bis zum Letzten er gekämpft,
Bis endlich ihn die Kraft verließ;
Er sprach zu Pfitzner: „Es steht mies;
Des Defizits Lawinenmacht
Raubt mir schon längst den Schlaf der Nacht;
Was meinen Sie, daß man noch tun kann,
Damit ich endlich wieder ruhn kann?"

Doch Pfitzner, nah dem Weinen:
„Da ist nichts mehr zu meinen,
Da ist nur noch zu sehen,
Daß wir am Abgrund stehen!
Die Kräfte, die hier in Berlin
Uns Hörer ins Theater ziehn,
Verlangen doppelt für ihr Singen,
Was uns die Eintrittspreise bringen.
Drum steht jetzt die Maschine still,
Man mag sie schmieren, wie man will!
Ganz ohne Wagner durchzudringen,
Das Wagnis mußte uns mißlingen!
Mag es uns noch so sehr verdrießen,
Sie müssen jetzt „die Bude schließen"!

Nach diesem neuen Zwischenfalle
Entfuhr es Pfitzner gegen Ralle:
„Was jeder biedre Werkgesell,
Der etwas kann, von selbst erringt,
Daß man ihn nicht gleich wieder schnell
Von seinem Platz zu weichen zwingt, —
Daß ihm die Arbeitsstätte bleibt,
Bis es ihn selbst zum Wandern treibt,
Das bißchen bürgerlicher Frieden
Scheint mir nun einmal nicht beschieden,
Es will trotz immer neuem Mühn
Bisher mir nirgendwo erblühn!"

Die Münchner Freunde konnten nun
Für Pfitzner wieder etwas tun.

Dem Kaim-Orchester fehlte lange
Ein Dirigent von solchem Range.
Konzerte wurden eingerichtet
Und Pfitzner gleich für sie verpflichtet.
Jedoch auch hier sein Schicksal wollte,
Daß baldigst alles enden sollte.
Ganz ohne seines Gründers Schuld,
Der stets den Guten schien ein Bester,
Der es gehegt mit Lammsgeduld,
Verkrachte dieses Kaim-Orchester,
Von mancherlei Insekt zernagt,
Das s t ä r k e r war, Gott sei's geklagt.

Doch gleich darauf fand freundlich Richard Strauß
Für Pfitzner eine neue Stelle aus:
In Straßburg, wo es die Musikanstalt
Und Sinfoniekonzert zu leiten galt.
Damit fand Pfitzners Tatkraft noch nicht Ruh;
Er nahm auch gleich die Oper mit hinzu
Und saß nun ein Jahrzehnt an diesem Ort,
Zum erstenmal in einem sichern Port.

Dort handhabte des Urteils Guillotine
Nicht allzu scharf ein doctor medicinae;
Der konnte was in Toxikologie,
Verstand die Giftwirkung bei Mensch und Vieh,
Doch müht' er sich um diese Kunst nicht sehr;
Er spielte, sang und rezensierte mehr.
So schrieb er nach der „Neunten Sinfonie":
„Herr Pfitzner hat nunmehr den Takt

Der Neunten schon recht gut gepackt;
Es scheint, daß er sie bald begreift,
Und ihr sein Geist entgegenreift."
Als Pfitzner dies im Blatte las,
Griff er zur Feder und schrieb das:
„Geehrtes Rindvieh! Wenn Sie blind
Und taub für Notenköpfe sind,
So bauen Sie doch lieber Kohl!,
Da sind die Köpfe nicht so hohl,
Als Ihrer, der Kritik nach, ist;
Und auch der Kohl gebraucht viel Mist!
P. S. Sie lassen sich vielleicht noch rühren,
Mich in den Geist der Neunten einzuführen!
Dafür belehr' ich Sie, falls Ihnen drum zu tun ist,
Wieso der Igel gegen Schlangengift immun ist.
Sie können dann, wenn Sie mich recht verstehn,
In mir auch eine Art von Igel sehn,
Auf den sie mit so jammervollen Witzen
Der Dummheit Schlangengift umsonst verspritzen!"

Doch eh' er's in den Umschlag steckt,
Frau Mimi den Erguß entdeckt
Und spricht: „Wenn ich es sagen darf, –
Das, lieber Hans, ist etwas scharf!
Leg's erst ins Schubfach und sei klug,
Es hält sich dort noch frisch genug!"

Und Pfitzner überlas es noch einmal,
Dann sprach er ruhig: „Bleibt es auch fatal,
Beim Licht betrachtet, ist es bloß zum Lachen:

Man kann sich dümmer, doch nicht klüger machen;
Wer physiologische Chemie betreibt,
In der Musik mit Recht ein Fremdling bleibt.
Wenn ich, als Musikant, zum Beispiel, plötzlich
Was schriebe über Toxikologie,
Das läse sich wohl a u c h zumeist ergötzlich;
Den K e r n der Sache träf' ich s i c h e r nie!
Das Schlimme daran ist: es b l e i b t dabei,
Wir Künstler sind nun einmal vogelfrei!
Sag i c h zum D o k t o r, daß er schlecht k u r i e r t,
So werde ich aufs A m t s g e r i c h t zitiert!
Denn wenn der Künstler seine Kunst verteidigt,
Fühlt sich der Dilettant von ihm beleidigt.
Und der Jurist auf d e s s e n Seite geht,
Der an Verständnis ihm am nächsten steht!"

Dort in Straßburg ist es auch geschehen,
Daß, nachdem man ihn zwei Akte lang
Erst am Pult als Dirigent gesehen,
Er im dritten auf der Bühne s a n g.
In den „Meistersingern" fiel dem Sänger,
Der den Beckmesser den Abend gab,
Solch ein Schwindel an, daß er nicht länger
Folgen konnt' dem Dirigentenstab.
Pfitzner ließ nach Bücheler gleich schicken,
Der statt seiner nahm den Stab zur Hand,
Während Pfitzner vor erstaunten Blicken
Rasch als Beckmesser dort oben stand.
Und er spielte die Partie zu Ende
Sicher, wie ein alter Routinier,

Manchem Hörer taten seine Hände
Andren Tags noch von dem Beifall weh. —
Dann im „Palestrina" kam dies n o c h m a l, —
Denn es war kein Novagerio da, —
Daß Berlin den Komponisten doch mal
Als T e n o r auch auf den Brettern sah.

IV.

Auch Pfitzners z w e i t e Oper fand,
So sehr er sich darob beklagte,
Nicht e i n s der großen Theater im Land;
Er „ging auf die Dörfer", wie er sagte.
Das V o r s p i e l der „Rose zum Liebesgarten"
War im Berliner Konzert erklungen,
Dies Bruchstück war nicht recht durchgedrungen;
Man wollte erst auf das Ganze warten.
Der „Figaro" hatte damals geschrieben:
„Man hört beständig die Note fis,
Ein ganz besondrer Genuß gewiß
Für jene, die grade d i e s e n Ton l i e b e n!"
Direktor Gregor in Elberfeld
Ließ endlich dann bereit sich finden,
Zum Lichte dieser Bühnenwelt
Den neuen Sprößling zu entbinden.
In diesem Textbuch hatte Grun
Zwar Märchenstoffe eng verbunden,
Doch, ohne hierbei auszuruhn,
Den Gang der Handlung frei erfunden.
Hier galt es, die Naturgewalten,
Des Frühlings lichte Waldespracht,

Die eisig starre Winternacht,
In Farbengluten zu gestalten,
Den Elfenspuk der Mondscheinträume,
Die dumpfe Last der Felsenräume,
Dazu der Liebe Herzensnot,
Zuletzt verklärt in Leid und Tod.
Was dunkel ist im Text gegeben,
Weckt' die Musik zu lichtem Leben.

Auch da hatte Ralle von neuen Taten
Nach Lesung des Buchs nur abgeraten.
Mit einem Ernst, der ihm sonst fremd,
Sprach er sich aus, ganz ungehemmt:
„Von Dramendichtern die gesunden
Und wirklich großen, alle haben
Nur alte Stoffe ausgegraben,
An denen der Verlauf der Zeit
Bewies die Lebensfähigkeit.
Von Sophokles bis Shakespeare keiner
Hat sich die Handlung selbst erfunden,
Weil jeder weiß, daß das nicht guttut;
Die Chancen werden immer kleiner,
Je mehr der Autor selbst dazutut!
Ich sag' es Ihnen nur als Freund,
Es schmerzt mich selber ganz unsäglich:
Daß irgendwo dies Stück erscheint,
Halt' ich für schlechterdings unmöglich."

Hans Pfitzner sprach: „Ihre Kritizismen
Sind diesmal größtenteils nur Sophismen.

Denn nehmen Sie, Ralle, einmal den Fall,
Ich fände in einem verstaubten Buche
Das Vorbild, das ich jetzt überall
Gemäß Ihrer neuen Belehrung suche;
Dort stünde, unbeachtet, veraltet,
Was Grun aus Eigenem hat gestaltet, –
Dann wäre gleich Ihr Bedenken geschwunden,
Als hätte der Dichter es dort gefunden.
Nun ist doch klar: in der alten Scharteken,
Die gar nichts mit dem Werk selbst zu tun hat,
Kann doch der Wert von dem Text nicht stecken,
Ganz gleichviel, worauf er selbst zu beruhn hat.
Daraus ergibt sich doch sonnenklar,
Daß Ihr Bedenken hier haltlos war!
Ja, wenn der Ausdruck gestattet ist,
Der ganze Einwand ist reiner Mist!"
Drauf Ralle: „Mein Kopf ist halt nit so fein,
Daß er zu so raffiniertem Zimmt
Sofort die richtige Stellung nimmt.
Ich kann keinen einzigen Satz widerlegen,
Und doch spricht etwas in mir dagegen,
Weil irgendwo drin was gewiß nit stimmt."

Um es gleich hier vorweg zu sagen:
Als dieses Werk in spätren Tagen
Von allen Seiten Lob gewann,
Focht Ralle'n dieses gar nicht an.
Er sprach: „Gibt der Erfolg ihm recht,
Wird drum die Theorie nicht schlecht.
Ausnahmen mögen gehn,

Die Regel bleibt bestehn!
Die guten Dramenstoffe,
Die liege da, ganz offe',
Man muß sie appretiere,
Nicht selber fabriziere."

*

Auf einem der jährlichen Tonkünstlerfeste
Bediente der Zufall Pfitzner aufs beste,
Indem er ihn, welcher Durst verspürte,
An einen Kritikertisch hinführte,
Zu lauter Federn, die ihn verehrten
Und unermüdlich den Ruhm ihm mehrten.
Sie seien bei Über-Namen genannt,
Die bürgerlichen sind allbekannt.
Der doctor realis führte das Wort,
Auch doctor extaticus saß schon dort,
Seraphicus mit profundus daneben,
Und alle viere ließen ihn leben.
Alsdann sprach Pfitzner zum Doctor realis:
„Ich darf Ihnen wohl im Vertrauen sagen,
Daß Strauß gegenüber mir etwas fatal is,
Wenn Sie sein Werk so in Stücke schlagen.
Es hat doch einmal einen mächtigen Zug,
Das wissen Sie selbst doch gut genug,
Sie wollten ja vor Entzücken vergeh'n,
Ich habe es zufällig selbst geseh'n!
Von eitel Wonne erglänzte Ihr Blick,
Warum denn höhnen Sie 's in der Kritik?
Und andrerseits konnt ich nirgends das Wesen

Von meinen spezifischen Vorzügen lesen."
Der Doktor entgegnet in strengem Ton:
„Sie wundert 's, denn Sie verstehn nichts davon!
Sie wissen nur, wie ein Werk erdacht wird,
Wir sind drin erfahren, wie es „gemacht" wird.
Das ist nicht mit Analyse-Vergleichen,
Mit sachlichem Abwägen zu erreichen;
Man packt das Volk beim Chinesenzopf
Und wirft ihm Schlagworte an den Kopf.
Es glaubt nicht, daß jemand wirklich groß ist,
Wenn auch mit anderen noch etwas los ist;
In seines Schädels gläubiges Dämmern
Kann's gleichzeitig immer nur Einen hämmern,
Den müssen wir eben zum Papst ernennen,
Wir haben die Macht und müssen sie kennen.
Wir hören nicht bloß zum Vergnügen Musik,
Wer's 'raus hat, betreibt die Realpolitik!
Am besten bleibt dieser Tatbestand
Von Autor und Kritiker ungenannt;
Wir wollen Sie gerne nach Kräften lancieren,
Doch dürfen Sie uns dabei nicht kritisieren!"
Ein andrer, der Reger stets pflegte zu hunzen,
Bekräftigt' dies Wort durch bedrohliches Grunzen,
Dem Dritten auch, einem Mahlertöter,
Erblühten vor Eifer die Wangen röter.
Und Pfitzner saß da in der Frühstücksstube
Wie Daniel in seiner Löwengrube.
Da sprach Realis mit Behagen:
„Wer frägt nach dem abstrakten „Recht",
Der macht zuletzt sich selber schlecht.

Hier handelt sich's um reine Praktik,
Um überlegte straffe Taktik.
Will man des Einen Posaunist sein,
So müssen alle andren Mist sein!
Den, welcher Konkurrenz will wagen,
Muß fest man auf den Schädel schlagen."

Doctor Realis leerte schmunzelnd hier
Auf einen Zug sein ganzes Seidel Bier.
Doctor Seraphicus dazu noch sprach:
„Und Ihnen tut's ja wirklich keiner nach!",
Wobei er, lächelnd milde und verklärt
Sich einen winzig kleinen Schluck gewährt.

Den schweigsamen Gast etwas aufzuheitern
Erläuterte Doctor profundus des weitern:
„Wir müssen, um den Vergleich abzuschneiden
Den Boden des Technischen gänzlich meiden
Und halten uns allein an die Ethik,
Die tiefe Idee, die hohe Pathetik.
So proklamieren wir, was Sie vollendet,
Als toto genere getrennt von allen!
Was an das Edelste in uns sich wendet,
Kann immer nur der Minderheit gefallen,
Durch Sensations-Erfolg würd' es geschändet!
So fordert's von uns die Stimme der Zeit!
Musik ist die tönende Sittlichkeit,
Das Leid der Welt, das stille Entsagen
Im Gegensatz zum Genießer-Behagen,
Sie soll uns das „ta twam asi" blasen,
Und nicht etwa das „Tantièmen aasen!"

Der Doctor extaticus aber fragt:
„Ja, hab' ich's denn nicht schon gleich gesagt,
Daß wir, was Wagner nur angestrebt,
Jetzt in der „Rose" endlich erlebt!?
Das ist die Oper der Neuromantik,
Die goldene Säule siebenkantig,
Auf der das Kunstwerk der Zukunft ruht.
Tut auf das Ohr und ab den Hut!"
Doch Pfitzner, der heut mit dem Sprechen geizt,
Von Doctor realis zum Wort gereizt,
Sagt' nur: „Wir wollen uns ausgiebig stärken!
Mehr hab' ich zur Sache hier nicht zu bemerken!"

*

Als Pfitzner in Wien zur „Rose" geweilt,
Und treu die Sorge um volles Gelingen
Direktor Mahler mit ihm geteilt,
Da saß er Sommers am Rhein, zu Bingen.
S' ging hin und her mit Erzählen und Fragen
Von jenen einzigen Wiener Tagen.
Und Ralle, nachdem die andern gegangen,
Hat nun in seinem Ton angefangen:
„Jetzt, Hans, jetzt müssen S' zum Teifel hinein,
Doch endlich emol befriedigt sein!"
– Der blickte den Rhein hinab und hinan,
Er trank noch ein Schlückchen und sprach sodann:

„Der größte Opernleiter dieser Zeiten
Hat seine beste Kraft darangesetzt
Um meinem Kern die Schale zu bereiten.
Könnt' ich befriedigt sein, so wär' ich's jetzt.

Doch gibt's noch viele „heidnische" Bezirke,
Wo man mich predigt, aber nicht erkennt,
Wo ich als fernes Schreckgespenst nur wirke,
Sobald ein Treuer meinen Namen nennt.
Auch die, die mich zu meinen Opern laden,
Sie rufen heimlich doch ihr: sauve qui peut!
Als biß' ich unterm Sitz sie in die Waden,
So ziehen sie die Beine in die Höh'.
Und garnicht selten sprech' ich dann zu mir:
Hans Pfitzner, sag' doch selbst, was nützt es Dir,
Wenn Du gleich Schillers Geßler sagen kannst:
„Das Unbequeme hab' ich hingepflanzt".
Wer den Gefräßigen Askese predigt,
Ist innerlich bei ihnen doch erledigt.
In Abwehrstellung seh' ich überall
Den Hörerkreis bei jedem neuen Fall.
Fast jeder muß sich schwer erst überwinden,
Durch Dornen erst den Weg zu mir zu finden,
Und dieser Weg, wie ihn die Masse geht,
Ausschließlich in der Nachahmung besteht.
Sie treibt das Herdentier zur neuen Weide,
Auch mir kann nur die Metze „Mode" frommen,
Wie's eine Art nur gibt, zur Welt zu kommen,
Ich seh' es ein, wenn auch mit bitt'rem Leide.
Ja, fragt man einen, was ihn zu mir zieht:
Daß er die andren gleichfalls hingeh'n sieht.

Verschwindend wird die Zahl derer bleiben,
Die meiner Helden gesungenes Leiden
Zum zweitenmal lockt ins Theater hinein,

Die wirklich an Ausdruckskunst sich weiden,
Sich schmerzlich herbem Genusse weih'n.

Sie wollen alle nur vom neu'sten Tand,
Von dem, was in der letzten „Woche" stand.
„Snobismus" heißt das starke Kettenglied;
Mehr läßt sich nicht erreichen noch erstreben;
Rein ist die Kunst, und schmutzig bleibt das Leben,
Sie sucht es scheinbar, wenn sie vor ihm flieht!
Wie eines eklen Lüstlings keusche Braut
Sich ihm vermählt, indes ihr vor ihm graut.
So geht's mir selbst mit meinem Publikum –
Na, prosit, Ralle, prost – es ist zu dumm!" –
Dem Ralle fiel hierauf auch nichts mehr ein.
So saßen sie, und ruhig floß der Rhein,
Er spiegelte in seiner grünen Flut
Hans Pfitzners Stirn und Ralles gelben Hut.
Nach langem Schweigen erst warf dieser ein:
„'s ist doch bequemer, kein Genie zu sein!"

V.

– Als Leipzig der „Rose" das Tor aufgesperrt,
Gab's großen Krach mit dem Spielleiter Lert,
Der manches symbolisch hineindeuten wollte,
Was nur als Märchenbild wirken sollte, –
Woran sich verschiedene Briefe schlossen,
Die nicht g'rade Schmeichelhaftes ergossen.
Auch anderwärts kämpfte Pfitzner nicht minder
Mit Leidenschaft für seine Geisteskinder.

In Wien hatte man, nachdem Mahler gestorben,
Nachträglich den „Armen Heinrich" erworben,
Doch Pfitznern verursachte solche Qual
Das Zusehen bei Proben von Wymetal,
Daß er erst wieder zur Aufführung kam
Und den Dank in der Loge entgegennahm.
Dort ging er im Zwischenakt auf und nieder,
Die Bühne selber sah ihn nicht wieder.
Soviel an Huldigung ihm geboten,
Er dachte Mahlers, des großen Toten.

In München, wo die „Rose" geplant war,
Und einmal der Intendant schon gemahnt war,
Genau bei der Rollenbesetzung zu bleiben,
Empfing eines Tags man das folgende Schreiben:

„Man zwingt Sie, wie Sie selbst gesteh'n,
Von der Besetzung abzugeh'n,
Die damals wir vor aller Welt
Als Ihre beste festgestellt.
Auch kommen jetzt Sie zum Beschluß,
Daß man zwei Striche machen muß.
Bei meinem Werke, Sie verzeih'n,
Verbiet' ich solche Schlamperei'n.
Man gibt es garnicht, oder ganz!
Fahr ab, verfluchte Intendanz!"

Doch eh' er's in den Umschlag steckt,
Frau Mimi den Erguß entdeckt
Und spricht: „Wenn ich es sagen darf,

Das, lieber Hans, ist etwas scharf.
Leg's in das Schubfach und sei klug!
S' ist morgen a u ch noch frisch genug!"
Und eh der Tag noch ging herum
Schrieb Pfitzner dieses Briefchen um,
Daß es formell noch höflich war –
Es blieb auch s o noch äußerst – klar,
S o jedenfalls, daß es verstand
Und nicht v e r g a ß der Intendant.
Es dauerte noch Tag und Jahr,
Bis man am grünen Isarstrand
Von neuem pfitznerfreundlich war.

Einst in der Kölnischen Zeitung stand
Ein offner Brief von Pfitzners Hand:
„Zu meinem Liederabend in Köln
War morgens kein Billett vertrieben,
Es scheint dort wie in Uelze und Schmölln
Mein Name noch unbekannt geblieben.
Man bat mich, nichts weiter darin zu seh'n,
Wenn dort am Rhein kein Hahn nach mir kräht;
Man pflege dort nur in Konzerte zu geh'n,
Wenn „F r i t z e" auf den Plakaten steht.

Da dies Fritz Steinbach krumm genommen hatte,
Entgegnet' er in einem andren Blatte:
„Hans Pfitzner muß betreffs der F o r m zwischen uns Beiden
An einer seltsamen Zerstreutheit leiden.
Ich stelle hiermit fest, daß wir uns kennen,
Doch ohne uns beim Vornamen zu nennen.

Und mindestens das e am Schluß des meinen
Will mir entschieden überflüssig scheinen!"

Auf seine Frage, wie es denn gekommen,
Daß nie ein Werk von ihm, Hans Pfitzner, noch
An seinem Stadttheater angenommen,
Entgegnete Herr Hofrat Arthur Bloch
In einem Schreiben höflich und intim,
Das tue niemandem so leid als i h m;
Vorläufig sei daran auch nicht zu denken;
Vertraglich dränge manches andre Werk,
Drum müsse er sein ganzes Augenmerk
Auf Blech, auf Korngold und auf Schreker lenken.

Auch habe man seit und e n klichen Zeiten
Noch einen Saint-Saëns vorzubereiten,
Es sei schon lange sein ernstes Streben,
Den „Heinrich" oder die „Rose" zu geben,
Vielleicht auch „Christelflein", und so weiter,
Es scheitere stets an dem Oberspielleiter. –
D e r antwortet' nun auf Pfitzners Befragen,
Daß er „Heinrich" und „Rose" längst vorgeschlagen,
Doch Hofrat Bloch nenn' es „faule Sache",
Weil keins von beiden recht Kasse mache,
Auch wüßte die Presse durch stetes Mäkeln
Den Sängern ihre Partie'n zu verekeln,
Weshalb man, – wie Hofrat Bloch stets sage,
Sich damit am besten schon gar nicht plage.
I h m könne nichts Angenehm'res passieren,
Als „Rose" und „Heinrich" zu inszenieren.

Doch sei man leider bei ihnen nicht frei.
Aus welchem Verlag eine Oper sei,
Das spiele auch keine kleine Rolle,
Worüber er Näh'res nicht sagen wolle.
„Sie wissen ja, wer in unsrer Stadt
Die wohlbekannten Beziehungen hat."

Da faßte Pfitznern ein stiller Grimm:
So daß er gleich seiner „Tippeline"
Diktierte rasch in die Schreibmaschine:
„Herr Oberspielleiter: Das ist schlimm!
Ich passe, das seh' ich selber ein,
Nur schlecht in Ihre Zirkel hinein.
Denn leider ist mir nur allzu klar,
Weshalb ich dort nie geladen war.
Wer dichtet die Stoffe, wer dramatisiert se?
Wer komponiert se, wer inszeniert se?
Wer denn vertreibt se, wer nimmt se an?
Wer malt se, spielt se, wer singt se dann?
Wer macht für die teuersten Plätz' sich fein?
Wer abonniert se, wer geht hinein?
Wen loben hernach die Brüder und Schwäger?
Mit wem verhandeln die bessern Verleger?
Wer rezensiert se ganz exemplarisch?
Nu sogen Sie, wer von den allen ist arisch?

Und ist's bei uns valutaschwach,
Dann folgt der Dollarsegen nach.
Die Monika, die Erika
Empfehlen's nach Amerika,

Wo, ehe man es noch vermeint,
Ein Folio-Szenenbild erscheint.
Die deutschen Blätter schreiben wieder:
„Ja, unser N. kämpft alles nieder,
Ihn preisen auch die Anglikaner,
Die Puritaner und Indianer.
Jetzt ehrt ihn seinem Ruhm entsprechend,
Aufführend, schreibend, feiernd, zechend;
Er ward ja dort zum reichen Mann,
Der selbst was springen lassen kann!“
Man sieht ein wässeriges Opus
— Verzeihen Sie den schlechten Tropus! —
Als Prachtfontäne zum Himmel spritzen,
Weil „alle Mann“ an der Pumpe schwitzen.
Und bis die Ruhmes-Bombe platzt,
Ist unsereiner ganz verratzt!
Und schrieb „Rienzi“ er und „Feen“,
Er kann damit hausieren gehn;
Ein jeder Lampenputzer spricht's —
„Er ist ein Arier, weiter nichts!“
Und lächelt dann so ganz verächtlich:
„Germane, Dichter! unbeträchtlich!“
Das aber kommt, weil weit und breit
Ihr alle selbst Asiaten seid.
Und bräche nächstens gar, o Graus,
Noch eine Christenhetze aus,
Wie unter Nero und Tiber,
Mich wunderte es gar nicht mehr!
Und auch wem gar nicht drum zu tun ist,
Der merkt es bald, er muß sich sputen,

Sofort ins gleiche Horn zu tuten,
Wenn er kein g a r zu dummes Huhn ist.
Die andren reißt es dann so mit,
Sie lassen sich vom Strome lenken,
Und ohne s e l b s t etwas zu denken,
Marschieren sie im gleichen Schritt.
Es werden sich bald nur zwei Klassen
Von Leuten unterscheiden lassen:
Die einen sind schon faul g e h e c k t,
Die andren später angesteckt.
Bald lebt, soweit die Erde r u n d ist,
Nicht e i n e r, der kein Schweinehund ist,
Es sei, daß er ins Dunkel flieht,
Wo ihn kein Menschenauge sieht.
Kreuz, Himmel, Aar und Wolkenwand! –
– Verzeiht, daß ich das Kreuz genannt! –
Ich halt's in Deutschland nicht mehr aus,
Ich wandre – nach dem Monde aus,
Ich p l a t z e noch mal; kurz und gut,
Ich lechze nach – Germanenblut,
Doch nicht wie ihr, um's zu vergießen, –
Nein, um es fest ans Herz zu schließen.
P. S. Wißt I h r noch eine Adresse,
Dann, bitte, veröffentlicht's in der Presse!" –
– „Der Durchschlag soll als ‚Offner Brief'
Gleich nach der Druckerei abgehn". –

Doch kam's, daß Pfitzner drüber schlief,
Den Abzug nochmal durchzusehn,
In aller Ruhe zu ermessen,

Ob da und dort ein Trumpf vergessen,
Um diesen in den nächsten Tagen
Als Korrektur noch nachzutragen.
Doch Morgens früh der Redaktör
Erbat bei Pfitznern sich Gehör,
Wo er, den Durchschlag in der Hand,
Etwas betreten vor ihm stand.
Er sprach: „Ein Aufsatz Ihrer Feder
Wird nicht kurz abgetan, wie jeder;
Herr Doktor, haben Sie bedacht,
Was solch Erguß für Wirkung macht,
Und dadurch mancher wird gekränkt,
An den man gar nicht dabei denkt?"
Darauf sah Pfitzner sich den Mann
Helläugig lächelnd näher an,
Worauf er ruhigen Tones spricht:
„Nein, dies bedacht, das hab' ich nicht,
Sonst hätt' ich es ja nicht gesagt;
Ganz gut, daß Sie mich drum gefragt."

Und er durchflog die Blätter wieder
Und sprach: „'s ist nichts für Seifensieder.
Auch selbst bei Besseren Gefahr ist,
Daß es für sie nicht völlig klar ist.
Man muß, will man dem Irrtum wehren,
Ein Ding von beiden Seiten klären.
„Persönlich" und „sachlich", das sind im Großen
Die Gegensätze, die uns erbosen,
Die sich bei unsren beiden Rassen
Auf einzelne verteilen lassen.

's ist wohl seit Wagner gleich geblieben,
Was er als „Judentum" beschrieben,
Als christliche Juden und jüdliche Christen, –
's ist nicht so einfach auszumisten!
Wenn ich's mir eingestehen darf,
Ist auch der Ton etwas zu scharf,
Es scheint das Maß bei mir zu siegen;
Ich laß es vorläufig noch liegen.
Will dann die starken Bilder lassen
Und manches etwas milder fassen."
Eh' Pfitzner mußt' auf Reisen gehn,
Ist dieses eilig noch geschehn,
So rasch, daß von den schärfsten Hieben
Gar manche wörtlich stehngeblieben.
Das Schreiben nahm dann seinen Lauf
Und wirbelt' manches Stäubchen auf.

*

Als „Parsifal" freigegeben war,
Beschäftigte Pfitzner im selben Jahr
Ein Vortrag über den Stoff der Dichtung,
Historisch-kritisch in vielerlei Richtung,
Den er auf Reisen in mancher Stadt,
Wo er musizierte, gehalten hat.
Dort sprach er vom Schlußbild des zweiten Aktes,
– Und alle Zuhörer mächtig packt' es –
„Bei Wagner der Garten verdorrt und erstarrt,
Weil ein sinnlicher Kuß dort gegeben ward.
Die Sage ist umgekehrt bewandt:
Erst lag dort baumloses Heideland,

Und dadurch, daß zwei sich in Lieb' umfangen,
Sind Blütenwunder dort aufgegangen.
— Man sieht aus der Dichtung erster Gestalt,
Wie wichtig der Generationsakt galt!" —

Zwei Backfischlein, gar süß und minnig,
Die lächelten verständnisinnig.
Sie traten nächsten Tages dann
In Pfitzners Wohnung schüchtern an,
Betonten erst etwas verlegen,
Sie kämen jenes Satzes wegen,
Und drückten mittels Blumenstrauß
Zustimmung zu der Stelle aus,
Beklagten schmerzlich, daß ihr Papa
Die Sache vom andrem Standpunkt sah,
Verschloß die Boccaccios und Casanovas
Und zeig' überhaupt kein Verständnis für sowas.
Sie baten in süß verlockendem Ton
Den Meister um seine Intervention,
Indem der berühmte Professor vielleicht
Bei dem störrischen Vater Bess'rung erreicht.
Doch Pfitzner sprach zu den beiden mit Lachen:
Ja, Kinder, da ist nun für jetzt nichts zu machen!
Ihr beide müßt vorerst noch tüchtig wachsen!
Doch tröstet euch mit dem Spruch von Hans Sachsen:
Ist's für eine Sach' mal wirklich Zeit,
So ist gewiß auch der Rat nicht weit.
Bis dahin belebt euer holdes Ahnen
Mit möglichst guten Courths-Mahler-Romanen!"
Mit wiedergewonnenem Seelenfrieden

Sind dann die beiden vom Meister geschieden,
Und fanden ihn abends, in ihrem Bett,
Beim „Gute Nacht!“ „ganz unmenschlich nett“!

VI.

Einst beim Spaziergang sagte Ralle:
„Der Wagner grub doch eine Falle
Für jeden, den es noch mag treiben,
Sich seine Texte selbst zu schreiben.
Und jeder fällt dabei herein,
Es kann ja auch nicht anders sein,
Denn wer als Komponist gewandt,
Bleibt doch als Dichter Dilettant.“
Drauf Pfitzner: „Sagen Sie das nicht!
Von meinem nächsten Tongedicht
Weiß ich bestimmt vorerst nur das,
Daß ich den Text mir selbst verfass'!
Was hab' ich wegen Gruns Ergüssen
Für lange Reden hören müssen,
Dann über den von Ilse Stach —
Nachträglich fand ich selbst ihn schwach! —
Ich wähl' nicht mehr wie dumme Kälber
Den Schlächter des Erfolges selber;
Bedient ist doch nur jener gut,
Der alles gleich persönlich tut;
Und schließlich wär's doch wie verhext,
Gelänge mir nicht selbst ein Text!

*

Und Pfitzner formte in der Stille
Sich einen Stoff nach eigner Wahl,

So wie ein künstlerischer Wille
Ihn seiner Sonderart befahl.

Der erste Akt gab Palestrinas Bedrängnis
Durch seines Papstes strenges Gebot,
Der dritte Befreiung aus dem Gefängnis,
Aus sonstiger Pein und Herzensnot.
Den zweiten aber füllte durchaus
Das Sturm-Konzil zu Konstanz aus.
Der Kern der eigentlichen Legende,
Daß, als ihm selbst nichts will gelingen,
Die Engel eine Messe vorsingen,
Kam an des ersten Aktes Ende.
Hier war sich Pfitzner wohl bewußt
In allem Sturm der Schaffenslust,
Daß dieses Werks besondre Züge
In seinem deutschen Vaterland
Fortan sein eignes Bild auch trüge,
Wie es vor Mit- und Nachwelt stand.
Auch hier vermied er manches Herbe
Der Linie und der Farbe nicht,
Worin der Eigne wie der Erbe
Das Fazit seines Lebens spricht.

*

Bei seiner hochgetürmten Arbeitsmasse,
Dazu dem Unterricht der Opernklasse,
Wie sollte Pfitzner da die Zeit erraffen,
Die Partitur des großen Werks zu schaffen,
Das als Vermächtnis seiner Künstlerschaft
Zusammenfaßte seine ganze Kraft?

Ungern mußt' er endlich sich bequemen,
Auf Jahr und Tag vom Dienste Urlaub nehmen;
Freund Otto Klemperer war leicht gebeten,
Am Opernpult indes ihn zu vertreten,
Indes sich Pfitzner, ferne dem Beruf,
Still seines eignen Texts Vertonung schuf.

Doch jenes Zwiegespräch kam Ralle in den Sinn,
Als er die Partitur, die Pfitzner brachte,
Des arbeitsvollen Urlaubjahrs Gewinn,
Im Roheinband versendungsfertig machte.
Ganz wie von ungefähr sprach der zu Ralle:
Was sagen Sie denn zu dem neuen Falle?
„Ja, Hans, sagt dieser, wenn Sie mich schon fragen,
So muß ich Ihnen mein Bedenken klagen.
Ganz abgesehn, daß ich es von Belang find',
Wenn die drei Akte so verschieden lang sind, –
Der Nerv der Oper ist Gemütsbewegung;
Ein zweiter Akt ganz ohne weich're Regung
Den Kennern zweifellos nicht recht gefällt.
Und eines dünkt mich wie ein alter Fluch
In Ihrer eigenen Theaterwelt:
Sie haben sich im selbstgeschaffnen Buch
Doch wiederum das Wagner-Bein gestellt,
Worüber doch, ich sag' es mit Verdruß, –
Wie Strauß schon fand, ein jeder stolpern muß.
Wo Er die Riesentatze hingelegt,
Ist jedes Wachstum künftig ausgefegt.
Nie mehr wird einer von Italien singen,
Nie wird ein Held auf seinem Siechbett ringen,

Kein blondgelockter junger Recke minnen,
Kein Künstler über Schaffensfragen sinnen, —
Nie, ohne daß ihm als Vergleich erwachs',
Tannhäuser, Tristan, Siegfried und Hans Sachs.

Und was an dem Texte schon zeigt ein Blick,
Zog unwillkürlich auch in die Musik.
Ich hab' ja die Noten bloß eingebunden
Und doch so von ungefähr manches gefunden;
Was mir in die Kleisterfinger fiel,
Das hatte den Meistersingerstil.
Und dieser ist doch, so dünkt mich fast,
Einem einzigen Stoff nur angepaßt.
Auch Ihre italischen Grillenfänger
Sind heimlich verkappte Meistersänger,
Aus deutschem Eichenstamme geschnitzt,
Im zweiten Akt etwas zugespitzt.
Ein jeder wird Achtung dem Werke zollen,
Doch kein Direktor wird's aufführen wollen.
Schon diese unendliche Rollenzahl
Macht bei der Besetzung die größte Qual.
Die Hauptsache aber, die „Feerie",
Wird selten klappen, — und dann noch nie!
Wie soll dem Kapellmeister es gelingen,
Den Engels-Kindern das beizubringen!
Sie geben's am besten gleich gar nicht zur Bahn,
Dann leiden Sie keine Enttäuschung dran."

Doch Pfitzner sprach mit Lachen:
„Da ist nichts mehr zu machen!

In München wird's erwartet
Und dort wird auch gestartet!
Leckt mir die Marken eben,
Sie aufs Paket zu kleben!" –

Und als sich dort dieses Werk sodann
Das Prinzregententheater gewann,
Da man hochpries dessen Künstlertum
Als letzte Staffel von Pfitzners Ruhm,
Und kein Gering'rer als Thomas Mann
Einen neuen „Pfitzner-Verein" ersann,
Der Pfitzners Kunst zur persönlichen Sache
Des ganzen gebildeten Volkes mache, –

Da sprach bedächtig August Nalle: –
Man hat in diesem seltnen Falle
Wohl eine Ausnahme zu sehn,
Die alte Regel bleibt bestehn:
„Es sind dem ersten Akte sieben,
Dem dritten drei Viertelstunden geblieben
Und solches spricht doch der Proportion,
Der altgewohnten, bedenklich Hohn.
Dazwischen bleibt bei allem ‚Getu'
Im zweiten Akt die Gemütkiste zu.
Ich bin nun emol kee Kamele-Sieber,
Die ‚Rose' war mir bedeutend lieber."

*

Hans Pfitzner wurde nach Neukornraden
Zum alten Jullenputz eingeladen,

Wo man sehr stark musikalisch war;
Der jüngste Sohn komponierte sogar
Und wurde, dank dem Keller des Alten,
Von Musikern für begabt gehalten.
Da dort man mit Bitten ihm heftig aufs Ohr fiel,
Gab Pfitzner das Palestrina-Vorspiel
Und konnte sich, trotz der „Vielzuvielen",
So etwas wie Andacht damit erspielen.
Die alte Gräfin von Sacharága,
Die Urenkelin eines Fürsten Gonzaga
Und eines Herzogs von Andevorante,
Die Pfitzner in Frankfurt als Knaben kannte,
Sie ließ sich, schwankend vor innerem Rühren,
Von ihrer Nichte zu ihm hinführen.
„Nun noch eine Bitte, mein lieber Sohn! –
Wann stiften Sie uns eine neue Rel'gion?"
– Es konnte nun nichts Genußvoll'res geben,
Als Pfitzners Miene hierbei zu erleben.
Es zuckte der Schalk in den kleinen Falten,
Und doch wollt' er einigen Ernst behalten.
So sprach er: „Eh' daß man selbst so was einrührt,
Ist's nötig, zu sehn, wie es andern ergeht.
Ich warte noch, wie sich das Christentum einführt,
Das nun zwei Jahrtausende bald besteht,
Und, wenn man die Sache bei Licht besieht,
In weiten Kreisen noch nicht recht zieht."
Durch dieses Fragment einer Laienpredigt
War nun die Gräfin fürs erste erledigt.
Sie wartete still in der Fensterecke,
Daß sich ihr der Sinn dieser Worte entdecke.

Man sang im vollen Ernst, nicht zum Ulk,
Dann Lieder von dem jungen Julleputz,
Von Frühling, Sehnsucht, Küssen, Liebe, Mai
Die alte Feld- und Wiesen-Litanei
Mit viel Harpeggien, äußerst nett und munter,
Und schmachtendem Septimensprung hinunter,
Wonach der Leitton hoffnungslos-verdöst
Sich schmelzend in die Tonika erlöst.
Die dicke Elly Kranz nahm alles breit,
Der Text der Lieder schien ihr unbekannt;
Ob stürmisch jubelnd oder todbereit,
Es blieb dasselbe weiche Gummiband.
Doch strahlte alles helle Freude dann,
Der „Komponist“, die Sängerin, die Tanten,
Die näh'ren und die fern'ren Verwandten.
Die junge Frau rief stolz: „Das ist mein Mann!“
Der Blick, mit dem sie Pfitzner da bedacht,
Sprach selig: „Sehn Sie, so wird das gemacht!“
Und alle rings berauschte das Erlaben,
Viel Geld und dabei Kunstverstand zu haben.
Hans Pfitzner ging mit Ralle still davon
Nach einem abgelegnen Rauchsalon;
Dort schwieg er eine Zeit und sprach sodann:
„Herr Gott, ich dank' dir, daß ich leiden kann!
Weit besser trag ich innres Weh und Grimmen,
Als bis zum Halse im Behagen schwimmen.
Wär' mir, wie diesen, alles glatt geglückt,
Mich machte die Zufriedenheit verrückt!“

VII.

Als Pfitzner seinen Dirigentenstab
Für Jahresfrist in andre Hände gab,
Da hatte keineswegs er mitbedacht,
Daß grad' an dieser Stelle letzten Ends
Auch überlegenste Intelligenz
Zurücktritt vor elementarer Macht.

Bald wirkte Klemp'rers Gewaltmenschentum
Elektrisch auf sämtliches Publikum,
Sein bohrender Blick, seine Riesengestalt,
Die ganze Persönlichkeit, wie aus Basalt, –
Leibhaftige Teufel steckten in ihm!
Dagegen schien Pfitzner zart und intim,
So wie feingeistige Aristokratik
Gehalten gegen brutale Dramatik.
Als er vom Urlaub zurückgekehrt,
Da saß dieser Siegmund am heimischen Herd
Und hatte das Schwert aus der Esche gezogen,
Ihm war die Stadt und die Presse gewogen.

Nicht lange danach fiel Germanias Haupt
Zum Unterpfand dem erträumten Frieden;
Und eh' noch das Elsaß vom Feinde geraubt,
War Pfitzner schleunig aus ihm geschieden.

Die Akademie der Künste in Berlin
Beschloß nun Pfitzners Kraft an sich zu ziehn,
Doch sie verlangte nimmer, daß er dort
Mit jenen, die in Schriften er befehdet,

Und manches ziemlich offne Wort geredet,
Zusammenwirke an dem gleichen Ort.
Er durfte weitab von dem Großstadttreiben,
Von Schreker und Busoni meilenfern,
In Unterschondorf auf dem Lande bleiben, –
Man weiß bestimmt, er blieb dort äußerst g e r n.

Doch ruht' in dem traulichen, stillen Haus
Sich Pfitzner keineswegs immer nur aus;
Ihn müht' unter andrem sehr die Bestreitung
Paul Bekkers von der Frankfurter Zeitung.
Der schrieb über Beethovens Sinfonie'n,
Sie seien nicht vom M o t i v aus gedieh'n;
Nein, aus dem Gesamtbild, das ihm erklungen,
Hab' erst sich der „Einfall" herausgerungen.
Damit war Pfitzner, wie sonst noch nie,
Bekämpft in der eigenen Theorie,
Die von dem Baustein des „Einfalls" aus
Aufrichtet das ganze große Haus.
Auch war's noch andres, was Bekker schrieb,
Das Pfitznern heftig zum Kampfe trieb;
Von Bekkers Beethovenbuche her
Lag manches in seinem Magen schwer.
Nachdem er zuerst sich vorgenommen,
Mit aller R u h e zur Sache zu kommen,
So griff er eines Tages zur Feder
Und zog ganz b e s o n d e r s kräftig vom Leder.

– „Daß meine zweite Vaterstadt
Mich nahezu vergessen hat,

Daß man in ihrer Zeitung nicht
Von mir und meinen Werken spricht,
Das hab' ich lange still getragen,
Ganz ohne was dazu zu sagen,
Wenn Altbewährtes, ewig schön,
Im Weg stand meinem Neugetön.
Jetzt aber wird der Spaß zu bunt!
Als Mittel gegen Opernschwund
Empfehlen Sie als Apotheker
Zwei Löffel Rottenberg und Schreker!
Wem da die Galle nicht überläuft,
Der hat sie sicher in Milch ersäuft!
Daß mich Ihr Blatt, wo es geht, beim Ohr zieht,
Und solche Opern den meinen vorzieht,
Das machen doch nicht die Werke allein,
Ein andrer Grund mischt sich da hinein.
Wer diese verfluchten Kliquen gestiftet,
Hat Menschen und Welt und die Kunst vergiftet.
Und da ist's, wo ein Blick sich lohnt,
Der sonst Umgangnes mal nicht schont!" –

Eh' Pfitzner mußt' auf Reisen gehn,
Ist dies so gründlich noch geschehn,
Wie es bis heute jedermann
In seinem Buche lesen kann.
– Als er zurückkam, fand er vor
Der Gegenstimmen ganzen Chor,
Die der Verleger zum Paket
Von Quartformat zusammgedreht.
Ein Brief von Coßmann lehrte ihn,

Was *dem* davon beachtlich schien.
Es waren an zweihundert wohl
Verschiedne Zeitungsnummern,
Doch Pfitzner sprach: Der ganze Kohl
Mag still im Schranke schlummern.
Mir fällt es nicht im Schlafe ein,
Den Kram erst durchzulesen;
Es wird *hernach* genau so sein,
Wie *vordem* es gewesen!

Ob Ralle ihm eindringlich zuspricht und predigt,
Hans Pfitzner sprach: Für mich ist's erledigt!
Doch weil ihm der *Schalk* heut' im Nacken saß,
Und all der Musiktheorien Kette
Freund Ralle ja *doch* nicht verstanden hätte,
Erklärt er behaglich ihm dies und das:
„Man muß, um aus Zank etwas zu gewinnen,
Sich auf den eignen *Humor* besinnen.
Da ist es nun wirklich ein wenig kraus,
Es merkt's ein intelligentes Kind:
Wir raufen nach hundertundzwanzig Jahren,
Nachdem die Sachen geschrieben waren,
Uns über den *Grund* jetzt die Haare aus,
Warum sie heute noch herrlich sind."
Doch Ralle begierig noch weiter frug:
„Ich werd' aus dieser Geschichte nicht klug,
Ob Beethoven *erst* das Hauptmotiv,
Ob das ganze *Stück* aus der Feder lief.
Darüber *begann* doch der ganze Streit;
Wie ist denn die Sache in *Wirklichkeit*?"

Da lächelte Pfitzner so sanft wie ein Kind.
„Ich will's Ihnen sagen, weil Sie es sind! —
Man hat sich lange den Kopf zerbrochen
Und spitze Federn darum bewegt,
Ob das erste Huhn aus dem Ei gekrochen
Oder selbst erst das erste Ei gelegt.
Der Weise läßt solche Fragen ruhn,
Ißt morgens das Ei und mittags das Huhn.
Die Nutzanwendung davon ist die:
Man freut sich über die Sinfonie
Von da, wo sie anfängt, bis sie wird aus;
Wer Glück hat, hört das Motiv heraus;
Der andere freut sich simpliciter
Und hört das Motiv nur impliciter!
Und dieses wollen Sie eigentlich fragen,
Sie wünschen von mir, ich soll Ihnen sagen,
Ob von Beethovens Werk erst ein Hauptmotiv,
Ob der Plan zum Ganzen durchs Haupt ihm lief —
's ist wie mit der Henne und mit dem Ei:
Vertraulich gesprochen: Ich war nicht dabei!"
Doch Ralle war nicht kleinzubekommen:
„Verzeih'n Sie, eins ahne ich noch verschwommen,
Wenn doch die Sache in sich nicht klar ist,
Wie kam der Disput drüber, was daran wahr ist?"
Da lächelt' Pfitzner: „Wahrheiten sind zwei,
Für die Laien und für die Klerisei!
Wir müssen öffentlich drüber streiten,
Um Ansehn und Respekt zu verbreiten.
Natürlich: im Grunde steht Wahn gegen Wahn,
Die „Wirklichkeit" geht keinen Menschen was an."

Man sollte nun glauben, es hätte Ralle
Geschwiegen von diesem schwierigen Falle:
Jedoch mit nichten, er dachte nach,
Worauf er vorsichtig abermals sprach:
„Vielleicht begreif' ich es schlecht: Ich meine,
Die Wahrheit ist doch im Grund nur eine!"

Doch Pfitzner sagte guter Laune:
„Sie seh'n so richtig, daß ich staune!
Die eigne Meinung scharf zu sagen
Mag einem rechten Manne frommen,
Doch muß man, wenn die Schlacht geschlagen,
Stets wieder über die Sache kommen!
Wem von den Gegnern dies gelungen,
Der hat den wirklichen Sieg errungen!"
Das war wieder eine von jenen Stunden,
Wo August Ralle es stark empfunden:
„Die Dinge so klarzumachen, wer kanns?!
Es gibt nur den einzigen Pfitzner-Hans!"

Zu Ralle sprach Pfitzner eines Tages:
„Ich hab' mir's jetzt überlegt, ich wag' es
Und schick' meine alte Schauspielmusik
„Christelflein", die ich mit besserem Blick
Zur richtigen Spieloper umgestellt,
Noch einmal in die Kulissenwelt."

Drauf Ralle: „Sicher werden Sie mit diesem Streben
Zum andrenmale auch noch Mißerfolg erleben.
Denn diesem musikalisch holden Sprößling fehlt,

Dramatisch d a s, was andre dieser Art b e s e e l t.
Man hört da immer nur von i d e a l e r Liebe,
Es fehlen die beliebten d e r b e n Erdentriebe.
Wie ein versteinertes Gebet die ganze Gotik,
So ist die Oper: die gesungene Erotik.
Sie bleibt der Kelch, aus dem sie alle nippten,
Wohl außer Mehuls „Joseph in Egypten".

Und n o c h eins ist, was mir nicht gefällt:
Wo der liebe Gott eine Kirche hinstellt,
Baut der Teufel ein Wirtshaus daneben, –
Das kann man auch für die Bretterwelt
Getrost zum Gesetz erheben.
Drum, laden Sie ein paar Engelein
Für Ihre Oper zu Gaste,
So muß der Teufel auch mit hinein, –
Sonst fehlen die scharfen Kontraste.
Und Ihr erbauliches Weihnachts-Idyll
Kein einziges Opernhaus haben will."

Doch Pfitzner sprach mit stillem Lachen:
„Nun ist daran nichts mehr zu machen!
Weil ich verhängnisvoll verblendet,
Das Ding' schon gestern abgesendet.
Ich sag' es darum mit Bedauern, –
Sie können mich nur noch – betrauern."

Um dieses h i e r schon anzuführen:
Als später es dem Werk gelang,
Die Hörer inniglich zu rühren,

Macht' dieses Ralle'n gar nicht bang.
Er sprach: „Man sieht in diesem Falle:
Musik bezwingt sie eben alle,
Doch an dem Textbuch kann man seh'n:
Die alte Regel bleibt besteh'n!
Der Nerv der Oper, das ist klar,
Bleibt immer doch das Liebespaar
Und mehr als an der Töne Glanz liegt,
Liegt dran, daß Grete ihren Hans kriegt!"

In Unterschondorf, nachdem das Gemerk
Der kritischen Federn still geblieben,
Hat Pfitzner ein abendfüllendes Werk
„Von deutscher Seele" sich geschrieben,
Aus Eichendorffs verträumtem Wesen
Für die Vertonung auserlesen,
Teils eingereiht mit vielem Glück
Als lyrisches knappes Solostück,
Teils mit der großen Form Gewalt
Zu Chören hohen Stils geballt.

Zu Ralle sprach er: „Was jetzt ich erdacht,
Das bleibt für's Theater außer Betracht,
Da seh'n Sie mal im Klavierauszug an,
Wie mit dem Konzertsaal ich Fühlung gewann."
Und Ralle nimmt den Auszug zur Hand:
„Na ja, die Musik ist sicher brillant,
Doch wenn ich mir so den Text durchsehe,
Ist manches kühn, wenn ich's recht verstehe!
Ein richtiges Chorwerk, glaub' ich, muß

Sich ein Begebnis zum Mittelpunkt wählen,
Mit Anstieg und Abstieg, Steigerung, Schluß,
Es soll uns irgend etwas erzählen.
Auch darf's nicht nach hymnischem Aufwärtswallen
In's instrumentierte Klavierlied fallen.
Ein solches Opus pflegt man zu loben,
Und legt es zurück nach den ersten Proben!"

Im übrigen sei es gleich hier zu lesen,
Wie stark der Erfolg dieses Werkes gewesen.
Nur Ralle sprach öfter: „Ich hubbe nicht drauf!
So baut mer kee Oratorium auf!"
Bald auch das Klavierkonzert öfter erklang,
Dem Frieda Kwast-Hodapp den Sieg errang.
Darüber ist Ralle ganz stille gewesen:
Musik ohne Worte konnt' er nicht lesen.

In dieser Zeit beklagt' sich Ralle,
Daß Pfitzner in so manchem Falle
Recht ungleichmäßig freundlich war;
Doch Pfitzner meinte: „Das ist klar.
Wer Armen Heinrich, Liebesgarten,
Christelflein, Palaestrina schrieb,
Von dem kann niemand mehr erwarten,
Daß er ein Durchschnittslämmlein blieb.
Das Leid, von dem ich dort gesungen,
Das ich in meinen Helden litt,
Ist nie in mir so ganz verklungen,
Und irgendwie schwingt's leise mit."
Doch Ralle hat mit scharfem Blick

Gleich das Paradoxon erdacht,
Daß nicht der Mensch nur die Musik,
Nein, die Musik den Menschen macht.

Daß dieser Sang, eh' er verklingt,
Weil mit der Jugend angefangen,
Auch Pfitzners Lebenswinter bringt,
Wird kein normaler Mensch verlangen.
Er sieht noch in den Herbst hinein
Mit seinem reichen Arbeitssegen;
Es fällt ihm vorderhand nicht ein,
Die Feder müde hinzulegen.
Doch denkt er sie zu Streitbroschüren
Vorläufig nicht mehr anzurühren,
Erst neulich hat er einem Lieben
Darüber folgendes geschrieben:

„Was meinen alten Palestrina ich
Einst beten ließ nach all den Wirren,
Darin soll Frankfurt oder Palästina mich
In keinem Falle mehr beirren:
„Nun schmiede ich den letzten Stein
An einen Deiner tausend Ringe –
Und ich will selber guter Dinge
Und friedvoll sein!"

Es fiel in jene selbe Epoche
Noch eine große Hans Pfitzner-Woche
Mit „Palestrina" als Mittelpunkt,
Auf den einst Ralle so sehr geunkt;

Ein mächtiges Festbankett gab den S c h l u ß,
Mit manch begeistertem Rede-Erguß.
Herr Doktor phil. Apollonius Klahnte,
Der eben ein größeres Pfitznerwerk plante,
Betonte im Kreise, der um ihn saß,
Dies Drama bedeute uns dies und das,
Man könne jetzt endlich B e s t i m m t e s wissen;
Durch „Palestrina“ sei fest umrissen,
In welcher Gestalt sich Pfitzners Wesen
In aller Musikgeschichtsschreibung lesen,
Von jeder Meinungsverschiedenheit frei,
Nun werde, ward und geworden sei.
Dann setzt' er sich unten zu August Ralle;
Es schien ihm nützlich in diesem Falle,
Von dem zu hören, wie manches gewesen,
Das n i c h t in den Pfitznerbüchern zu lesen.
So wandt' er sich denn verbindlich an Ralle
Um vieles Persönliche zu erfahren,
Und binnen kurzem umstanden ihn alle,
Die just in ä h n l i c h e r Lage waren.
Und Ralle fing offen und ohne Zaudern,
Rein menschlich an vom Meister zu plaudern.
Die oft bewiesene Freundestreue,
Die Güte und Milde betont' er aufs neue,
Die unverbrüchliche echte Gesinnung
Als geistige Macht in der Meister-Innung.
Und als nun auch die V e r m i t t l e r der Taten,
Vier große Verleger zur Gruppe traten,
Aus Leipzig, und einer sogar aus Berlin,
Dem Ralles Rede beachtlich schien,

Tat dieser noch einen mächtigen Zug
Und sprach zur Korona: „Jetzt wißt 'r genug!
Der Hans is e Mensch von lauterem Gold, —
Wann 'r nur nit so viel kumponiere wollt'!"

Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigall.

Einsmals in einem tiefen Tal
Der Kukuk und die Nachtigall
Täten ein Wett anschlagen,
Zu singen um das Meisterstück:
„Gewinn es Kunst, gewinn es Glück,
Dank soll er davon tragen."
Der Kukuk sprach: So dir's gefällt
Ich hab zur Sach ein Richter wählt,
Und tät den Esel nennen,
Denn weil er hat zwei Ohren groß,
So kann er hören desto bas,
Und was recht ist, erkennen.
Sie flogen vor den Richter bald.
Wie ihm die Sache ward erzählt,
Schuf er, sie sollten singen:
Die Nachtigall sang lieblich aus,
Der Esel sprach, du machst mir's kraus,
Ich kann's in Kopf nicht bringen.
Der Kukuk drauf anfing geschwind:
Kukuk! sein Sang durch Terz, Quart, Quint
Und tät die Noten brechen;
Er lacht auch drein nach seiner Art,
Dem Esel gefiel's er sagt nun: Wart,
Ein Urteil will ich sprechen.
Wohl sungen hast du Nachtigall,
Aber Kukuk singst gut Choral,
Und hältst den Takt fein innen;
Das sprech ich nach mein hohen Verstand,
Und kostet's gleich ein ganzes Land,
So laß ich dich's gewinnen.

Aus des Knaben Wunderhorn.

Ein unbekannter Brief von Peter Cornelius.

Zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr des Geburtstages des Dichtermusikers mitgeteilt von Georg Kinsky.

Die bisher bekannt gewordenen schriftlichen Zeugnisse der Freundschaft zwischen dem Schöpfer des „Barbier von Bagdad" und dem auch von Liszt hochgeschätzten Juristen Dr. Carl Gille in Jena[1]), dem treuen Mentor des Musiklebens der thüringischen Universitätsstadt, beschränken sich auf vier Briefe aus den Jahren 1864/65.[2]) Ihr Inhalt betrifft die Vorbereitungen zur ersten Aufführung von Cornelius' zweitem Bühnenwerk, dem lyrischen Drama „Der Cid", die auf Wunsch des dem Tondichter wohlgesinnten Großherzogs wieder in Weimar von statten gehen sollte. Die ihm durch Gille übermittelte Nachricht hatte Cornelius hoch erfreut: „. . . Mein innigster Wunsch war von jeher, meine Oper in Weimar zur Aufführung zu bringen", schreibt er ihm am 30. Januar 1864. „Der Cid ist ein Weimarisches Sujet, und meine Hauptpartien sind für die beiden Milde geschrieben und aus dem Wunsche entstanden, eine Oper zu dichten, wo die Hauptrollen in den Händen dieser meiner Freunde [Hans Feodor und Rosa v. Milde] wären . . ." Sein

[1]) Ein Lebensbild des in vieler Hinsicht hochverdienten Mannes (geb. 1813, gest. 1899) bot Adolf Stern als Einleitung des von ihm herausgegebenen Buches „Franz Liszts Briefe an Carl Gille" (Leipzig 1903).

[2]) Im Anhang von Adolf Sterns erwähntem Buche (S. 86 f.) abgedruckt und von dort in die Gesamtausgabe der literarischen Werke Peter Cornelius' (I. u. II. Bd.: „Ausgewählte Briefe", Leipzig 1904/05) übernommen.

Vorschlag an die Weimarer Intendanz, Richard Wagner mit der Leitung des neuen Werkes zu betrauen (Brief an Gille v. 15. Februar), wurde freilich von Dingelstedt, „in einem ganz kalten kanzleimäßigen Brief“ abgelehnt . . .[1]) Erst im nächsten Frühjahr begann man mit ernstlichen Vorbereitungen zur Aufführung. Mitte März war Cornelius aus seinem neuen Münchener Wirkungskreise nach Weimar abgereist, wo er seine Partitur noch mancher notgedrungenen Umarbeitung unterziehen mußte. In den beiden folgenden Briefen an Gille ist hauptsächlich vom Gange der Proben die Rede, und am 7. Mai 1865 konnte er dem Freunde, mit dem er inzwischen das brüderliche Du ausgetauscht hatte, berichten: „Am 21. ist der Cid. Er scheint nach und nach in den Gemütern zu zünden . . .“ — Trotz dem großen und herzlichen Beifall, den die Oper bei der ersten Aufführung unter Carl Störs umsichtiger Leitung fand, trotz aller anerkennenden Beurteilung in der Fachpresse war ihr doch nur ein Achtungserfolg beschieden: nach der zweiten Vorstellung am 31. Mai verschwand der „Cid“ vom Spielplan, und keine zweite Bühne — auch München nicht — wollte sich zu dem Wagnis entschließen, dem bei allen ihm innewohnenden Schönheiten doch etwas spröden und ziemlich schwierigen Werke ihre Pforten zu öffnen.

In der trüben Stimmung, die Cornelius nach den Weimarer Cid-Tagen befiel und ihren Grund in den künstlerischen Skrupeln und den Geldsorgen hatte, die ihn wieder wie so häufig auf seiner dornenreichen Laufbahn quälten, — in der peinigenden Ungewißheit, ob er wieder in das drückende Joch seiner Münchener Tätigkeit und in das Abhängigkeitsverhältnis zu Wagner

---

[1]) Briefe, I. Bd. S. 755.

zurückkehren sollte, ist ein weiterer, noch nicht bekannt gewordener Brief an Gille geschrieben. Die Gründe zu der bisher unterbliebenen Veröffentlichung sind wohl ohne Frage in der heiklen Darlehensangelegenheit zu suchen, die den eigentlichen Anlaß des Schreibens bildete. Der weitere Inhalt ist aber so echt „cornelianisch", sein künstlerisches Wesen und sein Unabhängigkeitsdrang gegenüber dem übermächtigen Genius Richard Wagners[1]) sind so überzeugend und ergreifend geschildert, daß eine Mitteilung des Briefes mehr als gerechtfertigt erscheint. Er lautet (nach der jetzt im Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln aufbewahrten Urschrift[2]):

„Weimar den 17t. Juni 1865.

Freund!

Von den zwei Tagen, die ich neulich mit Dir zu verplaudern verlangte, will ich Dir einstweilen eine Stunde lang vorsprechen. Verzeih mir, wenn ich Dich erschrecke und lasse einstweilen das Maul nicht hängen.

Vielleicht bist Du der Mensch, der mir helfen kann, die Erfüllung des Gebetes: Jetzt gib mir einen Menschen, güt'ge Vorsicht. Ich habe nicht die leiseste Ahnung, wie Du mit Deinen Vermögensverhältnissen stehst, weiß bei Gott nicht, bist Du arm oder

1) „. . . Der Widerstreit zwischen der Liebe und der Bewunderung für das Genie und die Persönlichkeit Wagners einerseits und dem Bestreben andererseits, sich von ihm loszuringen und sich Selbständigkeit zu sichern, bildet einen Grundzug in meines Vaters Leben", sagt Carl Maria Cornelius (Briefe, I. Bd. pag. VII).

2) Das Heyer-Museum besitzt auch die Urschriften der vier bereits bekannten Briefe C.' an Gille. (Der erste Brief ist übrigens „Vor Letzten Januar", also vom 30. Januar 1864 datiert.)

reich, oder zwischen beiden. Deshalb erstaune nicht über mein Ansinnen.

Könntest Du mir aus eignen Mitteln eine Anleihe von fünfhundert Talern auf drei Jahre gewähren? Oder in der Unmöglichkeit dieses ersten und vornehmsten Falles, hier gut für mich stehen, einen Wechsel auf die genannte Summe und Zeitdauer für mich geriren? Oder in irgend einer Weise eine indirekte Anleihe dieser Art für mich vermitteln? Du bist fast der einzige Mensch in der Welt, dem ich in dieser Zeit ein solches Anliegen auf die Seele binden mag und – darf.

Ich habe jetzt vierzehn Tage seit meiner zweiten Aufführung in dieser impotenten Stimmung verlebt – zwischen Gehen und Bleiben, Leben und Sterben. Endlich muß das einmal aufhören. Ich verlange nach Krücken oder Flügeln wieder einmal einen freien Schritt oder Ruck in die Welt zu tun.

Ich gehe nicht nach München zurück. In dem einen entschiedenen Wort liegt eine ganze Welt von Gedanken, Zweifeln, Erwägungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Ärger, Passion und Menschenweh und Lust – wie eine verkohlte vorsündflutliche Steinschicht, aus welcher dann die Nelke meines festen Entschlusses schüchtern, noch wie über sich selbst erschrocken, emporsproßt. Ich muß frei sein, muß schwimmen, in einem Meer – nur den Himmel über mir – das Ufer ferne dämmernd im Auge. Was brauch ich Dir's zu erklären. Wagner ist eine Venus, ich ein Tannhäuser. Sing Dir die ganze Situation vor, und ich brauch Dir nicht weiter zu schreiben.

Dem Tristan gegenüber bin ich – mit einem Wort: reaktionär.[1])

[1]) Über C.' Stellung zum „Tristan" vgl. auch die Ende Juni geschriebenen Briefe an die Schwester Elise und die Fürstin Wittgenstein (Briefe, II. Bd. S. 170 u. 177).

Du wirst das nicht mißverstehen. Wagner, die dortige Aufführung des einzigen Werkes — alles das ist hochberechtigt. Ich halte den umgearbeiteten Tristan für das Höchste, was die Bühne haben wird. Dort jetzt das ganze Treiben für und wider war mir glücklicherweise durch mein selbsteignes Hiersein erspart[1]); hätte ich die Macht gehabt, zu den letzten Aufführungen dort zu sein — es würde vielleicht meinen Gedanken durch die letzte volle wirkliche Anschauung eine andre Richtung gegeben haben — doch im tiefsten Grunde, im innersten Kern wird dieser Selbstverbrennungsproceß des Ganzen meiner Natur nie sympathisch sein. Müller-Hartung hat mir hier einmal das Compliment gemacht, seit er den Cid in Partitur sah, daß die Stetigkeit meiner harmonischen Anlagen und Übergänge ihm wohltue gegen diese Wagner'sche Rastlosigkeit, Grenzenlosigkeit im Tristan. Soviel ist gewiß, eine völlig verschiedene Natur bedingt in mir ein völlig verschiedenes Ideal, welches sich Werk auf Werk, unbeirrt, unbeeinflußt, frei, auf meinem eignen Wege entwickeln muß. Das Alles fühlte ich längst; ich hätte nie nach München gehen sollen — aber ich folgte dem Rat „verständiger Freunde", dem Jauchzen der Freunde und Verwandten über die „Versorgung"! In München sah ich nur zu sehr ein, daß der Haselbusch nicht im Schatten der Eiche wachsen kann, daß er seine Sonne weit von ihr empfangen muß. Jetzt hab' ich meinen Cid erlebt, habe einen innigen Katzenjammer über das Ganze, sehe nun endlich ein, wie ich alles zu Melodie, zu reiner Musik in mir abklären

[1]) Sein Ausbleiben bei der Uraufführung des „Tristan" am 10. Juni hatte nicht nur — nach H. v. Bülows Wort — Wagner „tief schmerzlich betroffen", sondern dem armen C. auch die Ungnade König Ludwigs zugezogen. „Es war ein großer Fehler von mir, nicht bei Tristan zu sein, es ist wahr . . .", schreibt er später an Carl Tausig (Briefe, II. Bd. S. 226).

Weimar den 17t Juni 1865.

Freund!

Von den zwei Tagen, die ich neulich mit dir zu verplaudern verlangte, will ich dir einstweilen eine Stunde lang verschreiben. Verzeih mir, wenn ich dich erschrecke und lasse einstweilen das Maul nicht hängen.

Vielleicht bist du der Mensch, der mir helfen kann, die Erfüllung des Gebetes: Jetzt gib mir einen Menschen gütige Absicht. Ich habe nicht die leiseste Ahnung, wie du mit deinen Vermögensverhältnissen stehst, weiß bei Gott nicht, bist du arm oder reich, oder zwischen beiden. Deshalb erstaune nicht über mein Ansinnen.

Könntest du mir aus eigenen Mitteln eine Anleihe von fünf hundert Thalern auf drei Jahren gewähren? Oder in der Unmöglichkeit dieses ersten und vorausgesetzten Falles, hier gut für mich stehen, einen Wechsel auf die genannte Summe und Zeitdauer für mich zeichnen? Oder in irgend einer Weise eine indirekte Anleihe dieser Art für mich vermitteln?

Du bist fast der einzige Mensch in der Welt dem ich in dieser Zeit ein solches Anliegen auf die Seele binden mag und – darf.

Ich habe jetzt einzelne Tage seit meiner zweiten Aufführung in dieser ungetrübten Stimmung verlebt – zwischen Gehen und Bleiben, Leben und Sterben. Endlich muss das einmal aufhören. Ich verlange nach Krücken oder Flügeln wieder einmal einen freien Schritt oder Flug in die Welt zu thun.

Ich gehe nicht nach München zurück. In dem einen entscheidenden Wort liegt eine ganze Welt von Gedanken, Zweifeln, Erwägungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Angst, Passion und Menschenverachtung, Lust – wie eine verkohlte vorsündflutliche Steinschrift, aus welcher denn die Welten meines festen Entschlusses schichten, noch ein über sich selbst erschrocken, ausgesprochen. Ich muss frei sein, muss schwimmen, in einem Meer – um den Himmel über mir – das Ufer fern draussen im Auge. Was brauch ich dir zu erklären. Wagner ist ein Mensch, ich ein Traumseher. Sing dir die ganze Partitur vor, und ich brauche dir nicht weiter zu schreiben.

dem Ritter gegenüber bin ich – mit neuem
Mut: reaktionär. Du wirst dies auch nicht miß-
verstehen. Wagner, die dortige Aufführung der
einzigen Werke – alles das ist hochwerthigst.
Ich hatte den eingearbeiteten Ritter für das
Höchste was die bieten haben wird. Aber jetzt
der ganze Zauber für und wider war mir glück-
licherweise durch mein selbständiges Hiersein
erspart; hätte ich die Macht gehabt, zu den
letzten Aufführungen dort zu sein – es würde
vielleicht meinen Gedanken durch die letzte volle
wirkliche Anschauung eine andere Richtung
gegeben haben – doch im tiefsten Grunde, im
innersten Kern wird dieser Selbstverbrennungs-
prozeß des Genies meiner Natur un-
sympathisch sein. Müller-Hartung hat mir
schon einmal das Compliment gemacht, hält
er den Lied in Partitur sah, daß die Stetigkeit
meiner harmonischen Anlagen und Überzeugun-
gen mich schon gegen diese Wagner'sche
Maßlosigkeit, Grenzenlosigkeit in Tristan.
Soviel ist gewiß, eine völlig verschiedene Natur
bedingt in mir ein völlig verschiedenes Ideal, welches
sich Werk auf Werk, erbaut, ausbreitet,

frei, daß meinem eigenen Wege entwickeln mußte.
Das Alles fühlte ich längst; ich hätte nie nach
München gehen sollen – aber ich folgte dem Rath
„verständiger Freunde", dem Wunsche der Freunde
und Verwandten über die „Versorgung"! In München
sah ich nur zu sehr ein, daß der Schulbetrieb nicht
im Schatten der Kirche erwachsen kann, daß er seine
Sonne erst von ihr empfangen muß. Jetzt hab'
ich meinen Teil erlebt, habe einen ewigen Katzen-
jammer über das Ganze, sehe nun endlich ein, wie
ich Alles zur Melodie, zu einer Musik in mir
abklären muß, träume und strebe den ganzen
Weg auf meinen dritten Stoff hin, bin in diesem
Augenblick fest entschieden, und begehre nach
Luft, Freiheit, Selbstbestimmung, Leben und
Arbeit auf eine gedeihliche Weise in Einklang
zu bringen. – Ich weiß, ich verstoße durch
meinen Entschluß bei Allen, doch das ist so etwas,
was man nur mit sich selbst abmachen kann.
Ich muß dem innersten Zug des eigenen Geistes
folgen, wie er in Tod und Vernichtung, ich
kann nicht anders.

Ich habe mich mit Ferdinand Praeger in Verbindung gesetzt; er soll mir einen Dirigentenposten verschaffen; er versprach mir in meinem Interesse ein wachsames Auge zu haben. Bis sich dort etwas findet, hoffentlich zum Herbst, möchte ich in selbstbestimmtem, langersehntem Leben mich dem Studium meiner Kunst, der Abfassung meines dritten Libretto widmen. Auch mein Verhältniß zu meiner Braut haben sich unvorhergesehene Mißstände entwickelt, welche mir völlige Unabhängigkeit von allen Familienverhältnissen dringend wünschenswerth machen, bis ich mich auf den gewünschten Posten in eine hinreichend befriedigende Thätigkeit einleben kann. Unter all diesen Umständen, die täglich dringender werden, in denen ich mich weder an die Familie noch an Meyer, Liszt, irgend wie wenden mag, fällt nun doch Licht auf dich, der du schon einmal durch dein Lied eine Schicksalsrolle in meinem Leben spieltest, hier vielleicht der Deus ex machina zu sein und mit That oder Rath entscheidend einzuwirken.

Schreib mir so möglich umgehend. Was dein Bürgen für mich betrifft, so geben drei Jahre mir alle mögliche Chancen — wir können den Cid irgendwo anbringen und das Honorar auf unsern Wechsel verwenden, so ich kann ein neues Werk bis zu diesem Termin auf den Brettern haben, daß ich dann vielleicht in Wien oder Berlin zu höherem Preis als in München verkaufen kann.

Du dachtest vielleicht, wie man wahrscheinlich auch in München dachte, daß mein hiesiges Honorar mich zum reichen Manne gemacht habe. Ich nahm die fünf und achtzig Thaler einige Wochen voraus, als Dingelstedt sie mir anbot, kaufte augenblicklich 100 österr. Gulden zu 62 Thalern und schickte sie nach Wien, wo meinen armen Hausleuten das Wasser an die Kehle stand. Wagner beantragte bei Pfistermeister 200 fl Übersiedlungsgeld für mich, ließ sie sich aber ruhig abschlagen, während ich, um nur nach München zu reisen, mir bei meinem Freund Standhartner 30 fl borgte. Um hierher zu reisen, versetzte ich meine Uhr, denn Reisegeld fordern wäre tauben Ohren gepredigt gewesen.

Wagner verpfuscht die Tausende; und für uns armen Aufsteiger sind die Hunderte nicht da. Ich schrieb Wagner nach der ersten Aufführung, deutete ihm meine „weltliche Umgebung" an, erwähnte er ein Mißverständniß in der Geschichte, daß ich nicht zu den Aufführungen drüben sei, sagte: ich habe einen Erfolg gehabt – aber er ließ mich nicht los, sagte: eine Welle des Glücks müsse mich flott machen, ich sei auf den Sand gefahren etc. er hat nichts verstanden – nichts geantwortet.

Mein eigenes Glück will ich mir aufbauen in Kunst und Leben. Gella, vielleicht seist du eine beglückende Freude für mich, unmittelbar oder vermittelnd. Ich umarme dich von ganzem Herzen, hilf, rathe, deute – aber sei nicht verzagt – wenn du es nicht vermagst. Du bleibst mir ewig, unverkümmert dieselbe, wie ich dich einmal in's Herz geschlossen, und mich mit Entschiedenheit deinen Freund nenne,

Deinen Cornelius.

muß, träume und strebe den ganzen Tag auf meinen dritten Stoff hin, bin in diesem Augenblick fast entschieden, und begehre nach Luft, Freiheit, Selbstbestimmung, Leben und Arbeit auf eine gedeihliche Weise in Einklang zu bringen. – Ich weiß, ich verstoße durch meinen Entschluß bei Allen, doch das ist so etwas, was man nur mit sich selbst abmachen kann. Ich muß dem innersten Zug des eignen Geistes folgen, wär' es in Tod und Vernichtung, ich kann nicht anders.

Ich habe mich mit Ferdinand Roeder[1]) in Verbindung gesetzt; er soll mir einen Dirigentenposten verschaffen; er versprach mir in meinen Interessen ein wachsames Auge zu haben. Bis sich dort etwas findet, hoffentlich bis zum Herbst, möcht' ich in selbstbestimmtem, unzerstreutem Leben mich dem Studium meiner Kunst, der Dichtung meines dritte Libretto widmen. Durch mein Verhältnis zu meiner Braut[2]) haben sich unvorhergesehene Mißstände entwickelt, welche mir völlige Unabhängigkeit von allen Familienverhältnissen dringend wünschenswert machen, bis ich mich auf dem gewünschten Posten in eine heiratsbefähigende Tätigkeit einleben kann. Unter all diesen Umständen, die täglicher dringender werden, in denen [ich] mich weder an die Familie noch an Wagner, Liszt, irgendwie wenden mag, fällt nun diese Last auf Dich, da Du schon einmal durch den Cid eine Schicksalsrolle in meinem Leben spielst, hier vielleicht der Deus ex machina zu sein und mit Tat oder Rat entscheidend einzuwirken.

Schreib' mir wo möglich umgehend. Was Dein Bürgen für mich betrifft, so geben drei Jahre immer alle mögliche Chancen – wir können den Cid irgendwo anbringen und das Hono-

---

[1]) Inhaber eines s. Zt. bekannten Berliner Theaterbüros.

[2]) C. hatte auf der Reise nach Weimar in Mainz Aufenthalt genommen und sich dort am 18. März mit seiner Jugendfreundin Bertha Jung verlobt.

rar auf unsern Wechsel verwenden, ja ich kann ein neues Werk bis zu diesem Termin auf den Brettern haben, das ich dann vielleicht in Wien oder Berlin zu höherem Preis als in Weimar verkaufen kann.

Du denkst vielleicht, was man wahrscheinlich auch in München denkt, daß mein hiesiges Honorar mich zum reichen Manne gemacht habe. Ich nahm die fünf und achtzig Thaler einige Wochen voraus, da Dingelstedt sie mir anbot, kaufte augenblicklich 100 östr. Gulden zu 62 Thalern und schickte sie nach Wien, wo meinen armen Hausleuten das Messer an der Kehle stand. Wagner beantragte bei Pfistermeister[1]) 200 fl. Übersiedlungsgeld für mich, ließ sie sich aber ruhig abschlagen, während ich, um nur nach München zu reisen, mir bei meinem Freund Standhartner[2]) 30 fl borgte. Um hierher zu reisen, versetzte ich meine Uhr, denn Reisegeld fordern wäre tauben Ohren gepredigt gewesen.

Wagner verschlürft die Tausende, und für uns armes Anhängsel sind die Hunderte nicht da. Ich schrieb Wagner nach der ersten Aufführung, deutete ihm meine „weltliche Impotenz" an, nannte es ein Mißverständnis des Geschicks, daß ich nicht zu den Aufführungen drüben sei, sagte: ich habe einen Erfolg gehabt — aber er läßt mich nicht los, sagte: eine Welle des Glücks müsse mich flott machen, ich sei auf den Sand gefahren etc. er hat nichts verstanden[3]) — nichts geantwortet.

---

[1]) Der bekannte Kabinettssekretär Königs Ludwig II.

[2]) Dr. med. Josef Standhartner, der auch zu Wagners treuesten Wiener Freunden gehörte.

[3]) Vgl. hierzu H. v. Bülows vermittelnden Brief an C. vom 4. Juli (Briefe, II. Bd. S. 185 f.): „. . . Deine Anspielung in einem Briefe an Wagner, daß Du wartest, bis eine Welle des Glücks Dich wieder von Störopolis hinwegspüle, war zu delikat, als daß sie früher hätte richtig gedeutet werden können als jetzt, wo Du Dich von neuem auf sie beziehst".

Mein eignes Glück will ich mir aufbauen in Kunst und Leben. Gille, vielleicht hast Du eine beglückende Hand für mich, unmittelbar oder vermittelnd. Ich umarme Dich von ganzen Herzen, hilf, rate, denke — aber sei nicht verzagt, wenn Du es nicht kannst. Du bleibst mir ewig, unverkümmert derselbe, wie ich Dich nun einmal ins Herz geschlossen, und mich mit Enthusiasmus Deinen Freund nenne, Deinen

Cornelius".

Anscheinend hatte Cornelius die Vermögenslage Gilles überschätzt. Jedenfalls war dieser nicht in der Lage, seiner Bitte zu entsprechen, ohne daß deshalb ihr Freundschaftsverhältnis irgendwie getrübt wurde. „Es kam auch ein Brief Gilles", teilt Peter am 25. Juni seiner Bertha mit. „Er hatte mich gestern zweimal vergeblich gesucht, und hatte wenig Zeit, wegen Gratulation und andern Dingen. . ." Ein Darlehensgesuch bei dem Weimarer Regierungsrat und bekannten Wagner-Schriftsteller Franz Müller blieb ebenfalls ohne Erfolg[1]), und erst die 100 Taler, die Peter in den letzten Julitagen von seinem Bruder Franz erhielt, konnten ihn von Weimar „loseisen". „Ich bin jetzt in einem Labyrinth, ärger als je, mit meinem Cid glaubte ich mich auf eine Höhe des Lebens hinaufgearbeitet zu haben, und sehe mich im Gegenteil in tiefer Kluft hilflos verlassen", schreibt er am 2. August der Braut[2]). Auch seine Bemühungen um einen Kapellmeisterposten, zu dem er freilich kaum die nötige Eignung und Erfahrung besaß, waren in Weimar sowohl wie in Meiningen fehlgeschlagen, und so trat er denn auf Anraten seiner Brüder „München nicht aufzugeben", die Rückreise nach der baye-

---

[1]) Briefe, II. Bd. S. 227 (an Carl Tausig).

[2]) Ebenda S. 212.

rischen Hauptstadt an. Mochte ihm auch seine dortige Stellung durch das Zerwürfnis mit Wagner, das er mit seinem Fernbleiben vom Tristan heraufbeschworen hatte, noch mehr verleidet sein, so blieb ihm doch kein anderer Ausweg: Pegasus mußte zurück ins Joch. . . .

*

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (D u r und M o l l), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt.

S c h u m a n n.

Anton Bruckner und ein deutscher Arbeitsmann.

Ein Briefwechsel — herausgegeben zum Gedenkjahre 1924
von Arthur Seidl, Dessau.

Vorbemerkung: Es war im Herbst 1921, gelegentlich des Bruckner-Tages, daß ein in der „Einkehr" der „Münchner Neuesten Nachrichten" (Redaktion: Paul Ehlers) veröffentlichter Gedenk-Aufsatz meiner Feder mir von schwieliger, doch offenbar feinfühliger Handwerker-Hand ganz überraschender Weise einen denkwürdigen Brief zutrug, der mich auf's Tiefste alsbald bewegen sollte und anhaltend seither beschäftigen mußte, — daher denn auch einen Gedankenaustausch weiterhin noch auslöste, welcher wohl Jeden (wie mich selbst) in wachsendes Erstaunen, mehr noch über die eigenartig reiche Empfindungswelt als schon den hohen Bildungsgrad dieses einfachen Mannes der Arbeit, versetzen wird. Nach längerer und reiflicher Überlegung schreite ich nachfolgend beherzt zur wesentlich ungekürzten Veröffentlichung eben dieses Briefwechsels (soweit er hierauf Bezug gerade hat), in der ernsten Erwägung: daß er einmal dazu beitragen kann, die Klassengegensätze oder doch Standesunterschiede zu überbrücken und so, mit seinen gehaltvollen Hintergründen wie bedeutsamen Zeitfragen, den Meinungskampf unserer Tage in etwas vielleicht mildern zu helfen; sodann aber auch, weil er gleichsam einen (damals noch ganz unbewußten) würdigen „Nachruf" heute mit darstellt — wie zunächst schon auf Herzog Friedrich II. von Anhalt und sein hohes Kulturwerk, das Dessauer „Friedrich-Theater", als die segensreiche Bildungs-

stätte des Anhaltlandes und dessen Volkes – so hinwiederum auch auf Arthur Nikisch, den Unvergleichlich-Unvergeßlichen; endlich aber auch, weil das Ganze als willkommen zeitgemäßer Beitrag zum 100. Geburtstag Anton Bruckners selbst erscheinen mag und darum jetzt eben hier seine gute Statt finden dürfte.

Ein jeder aufmerksame Leser wird mit mir gewiß der selben Meinung sein, daß ein erkleckliches Wissen und eine Fülle selbst von sprachbildnerischer Begabung hiernach vorliegt, die nachhaltigste Freude an und für sich über diesen Fall wecken können, je mehr da ein wahrhaft seelenvolles Gemüt, zudem ein intuitiv erfassender Musik-Poet und zweifellos philosophisch gerichteter Kopf in neuen Anschauungen, Gleichnissen wie Erkenntnissen frischweg spricht, wie man sie auch bei unseren besten Fachschriftstellern zur Sache bis dahin noch kaum vorgefunden hatte. Kann man sich z. B. den verewigten Meister des Zauberstabes Arthur Nikisch feiner charakterisiert denken, als es der Verfasser dieser Briefe mit wenigen Worten tut? – Und läßt sich das Wesen einiger Sätze aus Bruckners symphonischer Welt wohl anschaulicher geben, als es mit nachstehendem Herzenserguß eines derart Begeisterten geschehen? Das: „Drum mocht's euch nie gereuen . . . . .", wenn „herab aus hoher Meisterwolk' ihr selbst euch wendet zu dem Volk" – hier ist es einmal drastisch erfüllt und glänzend erwiesen; da wird wirklich „Volksstimme" zur Gottesstimme über eine viel umstrittene Erscheinung, während jene sonst doch so oft nur wie von einer schlechten, wo nicht gar beschädigten Grammophon-Platte her an unser Ohr klingen will. Und, wie für diese anregsame, hochgestimmte Seele ehedem ein Bruckner, Beethoven, Nikisch D'Albert usw., so wurde mir jetzt der schlichte Zeitgenosse aus

der Ferne selber zu einem ganz einzigen, ausgesprochenen Erlebnis und — ich darf wohl sagen — zu ganz unschätzbarem, unverlierbarem Besitze; zumal keinerlei Vorspiegelung falscher Tatsachen hier dazwischen liegen kann, die Persönlichkeit dieses hochachtbaren Autodidakten — den ich allerdings von Angesicht zu Angesicht bis zur Stunde leider noch nicht kennen lernen durfte — nach Ort und Art vielmehr durchaus klar mir selbst ausgewiesen ist. Der Spur des Dessauer „Herzog Friedrich-Waisenhauses" (das er ja brieflich angegeben) verdanke ich nämlich die freudige Bestätigung seitens einer mir wohlbekannten Diakonisse, die Pflegerin und Erzieherin damals dort gewesen, sich des geweckten Jungen genau und gerne noch erinnert — ja, mir den jetzt etwa 30-Jährigen sogar auf einem Gruppenbilde seiner Kindheitszeit, das sie selbst noch besitzt, als einen der ihr anvertrauten Knaben bestimmt aufzeigen und vorstellen konnte: die Identität wäre damit also ganz einwandfrei zugleich festgestellt.

Und so hätte ich denn zu der — aus nahe liegenden Gründen auch hier ohne Namen-Nennung und (im Übrigen natürlich genau bekannte) Orts- oder Wohnungsangaben geschehenden — Wiedergabe nachstehender, wohl für sich selbst redender, Texte als deren verantwortlicher Herausgeber nur noch zu sagen, daß ich selbstverständlich für alles mit den Originalen (die auch bereits in mehreren Händen waren) vollauf einzustehen vermag. Ganz ebenso versteht es sich „am Rande", daß ich nicht das Geringste stilistisch abgeändert habe bzw. daran erst besonders zu feilen oder zu verbessern brauchte — nur einige ganz wenige Satzzeichen habe ich, um der größeren Deutlichkeit willen für in solchen Dingen weniger geübte Leser, als Schreib-Flüchtigkeiten etwa richtig einzustellen mir erlaubt,

Zweifelhaftes als rein subjektive Meinung des Herausgebers in [ ] stets klärlich hervorgehoben. Daß hin und wieder der Ausdruck übertrieben-gesteigert sich gibt — um nicht zu sagen: eine etwas „geschwollene" Redeweise da oder dort wohl auch sich bemerklich macht, (bezeichnend z. B. die überwuchernde Fremdwörtersucht) und daß nicht alles ganz tadellos gebaut oder gedanklich immer gleich richtig verknüpft erscheint: es darf und wird bei solch' einem Selfmademan eigener Fortbildung wie eigenster Prägung nicht weiter Wunder nehmen; als eine Art von Wunder wirkt alles ohnedies ja schon! — An entsprechender Stelle schalte ich auch das jetzt uns doppelt ergreifende Antwortschreiben von Arthur Nikisch's Hand an mich selbst noch mit ein, durch dessen Mitteilung an dieser Stelle ich des teuren Verblichenen Andenken gerade zu feiern und vollends zu ehren glaube. — Überall bleibt das vorgeschriebene Datum der einzelnen Schreiben recht genau mit zu beachten.

I. N. N. an Arthur Seidl in Dessau.

[Bayrisches Oberland, unweit München] 14. X. 21.

Sehr geehrter Herr!

Unglaublich oder doch exaltiert werden Sie es finden, wenn ich Ihnen grad' heraus gestehe, daß ich von der Arbeit weg (bin in einem Sägewerk, habe Nachtschicht und, während die Säge für mich arbeitet — Zeit) mir nichts, dir nichts und bei einem Höllenspektakel, zur Feder greife und diesen Brief geradewegs an Sie schreibe. Das geistige Band hierzu heißt Bruckner (Münchener Neueste Nachrichten), das seelische mein Heimatsort Dessau, und das vermittelnde beider könnte Nikisch heißen (jener Dirigent, der mit der Seele in den Augen und

einem Gottvaterherzen in den Händen die sieben Schöpfungstage heiter und groß in den Konzertsaal hinklingen läßt).*)

„Wie komme ich dazu", werden Sie fragen, „Anlaß zu nehmen an jenem Artikel: ‚Bruckner-Skolien', um Ihnen zu schreiben?" Ach — ich muß gestehen, Ihr Artikel war es nicht allein; die ganze „Einkehr"-Nummer, die mich so aufgeregt hat, bloß weil ich ein einziges mal Bruckners VII. in der Bernburger Str. in Berlin gehört habe, und jetzt nach drei Jahren noch so zappelig davon bin. Dann wanderte ich hier her, habe von Musik nichts Gescheites mehr gehört seitdem, als wie das, was ich jetzt gelesen, das ist alles. Dabei wäre nun nichts Absonderliches, jedoch da ich noch sechs Stunden Arbeitszeit habe und unfähig bin, meine „Geschichte der Englischen Zivilisation v. Buckle", die ich hier habe zum lesen, weiterzustudieren, so kam mir der Einfall, besagtes Quecksilbriges auf das Papier hinzuwirbeln, mit dem Gedanken, daß ich ja eigentlich Dessau von mir grüße, wenn ich diese Zeilen loslasse. Das ist alles: meine Torheit, meine Simpelei und weiter nichts. Über Musik kann ich und mag ich mich nicht unterhalten und soll dies hier nur der Ausdruck sein einer Bruckner-Verehrung eines Arbeiters, die mich im Grunde doch so aufwallen läßt, weil ich ihn einmal erlebt habe. Und kann man denn davon anders schreiben? Also! Bruckner lebt auch in mir, ich in ihm, das ist wenig und doch ein Stückchen metaphysische Welt mit rätselbarem Hintergrund. Lassen Sie mich noch erklären: Bruckner, der eine religiöse Synthese aus Beethoven war, und weil naiv und darum ursprünglich, wäre der rechte Mann gewesen, das Titanenwerk einer Prometheus-Symphonie zu vollbringen

*) Niedergeschrieben — vgl. Datum des Briefes — lange vor Hinscheiden des genialen Dirigenten!

(freilich Beethoven wäre hierzu urgewaltiger). Aber da es nicht geschah, bleibt noch eine Hoffnung, daß so ein Wurzelechter aufsteht, der aus Beethoven und Bruckner und, soweit in einem solchen Werk die Okeaniden in Betracht kommen, auch Mahler, — eine Himmels- und Erd- und Kaukasusszene erstehen läßt, die mit Recht dem Namen Weltsymphonie alle Ehre machen müßte. Vielleicht erlebe ich's noch. Grüßen Sie bitte das gesegnete Anhaltische Land von mir.

Ich selber verbleibe grüßend

Ihr

N. N.

Ia. Geh. Hofrat Prof. Dr. Arthur Nikisch an Arthur Seidl.

Leipzig, 26. Nov. 21.

Verehrtester, lieber Freund.

Seien Sie herzlichst bedankt für ihre lieben Zeilen und die freundliche Übersendung des „N. N."-Briefes. Dieser hat mich außerordentlich überrascht, ja gerührt! Ist es nicht wunderbar, was die Musik aus den Menschen machen kann? Daß eine Symphonie im Stande war, bei diesem einfachen Handwerker solche Gefühle auszulösen, ihn zu solchen Gedanken anzuregen! Erfahrungen wie diese bringen uns ausübenden Künstlern immer wieder zum Bewußtsein, welche Mission wir zu erfüllen haben, und stärken in uns das Verantwortlichkeits-Gefühl, mit welchem wir täglich an unsere Arbeit heranzugehen haben!*) —

*) Anmerkung des Herausgebers: Der schönste Nachruf, den sich der Meister selbst über's Grab hinaus schreiben konnte, — dieses Gefühl steter, edelster Verantwortung für sein hohes Künstler-Amt!

Außerordentlich bedauert habe ich, daß Sie verhindert waren, zur „Dante"-Symphonie herüber zu kommen. Es war eine würdige Aufführung; ich glaube, Sie wären befriedigt gewesen.

Mit herzlichen Grüßen in alter Verehrung und Treue

Ihr

(gez.:) Arthur Nikisch.

II. Seidl an N. N.

Dessau, den 5. Dezember 1921.

Mein werter Herr . . . .!

Gewiß zählen Sie mich Saumseligen schon längst zu den unnahbar-hochmütigen Fachgelehrten (und völlig ungenießbaren Menschen), die im stolzen Bewußtsein ihres eng umschlossenen Zunftkreises „selig" sind und in steter Selbstbespiegelung oder — je nachdem — Stumpfsinn, so ungefähr wie die indischen Pagoden, ihren eigenen Bonzen-Bauch (richtiger: Nabel!) nur immer beschauen. Wahrscheinlich auch werden Sie's, nach der schrecklich langen Zeit, die inzwischen leider schon verstrichen ist, kaum glauben, wie sehr mich Ihr so herzhaft-freundliches Schreiben, mit dem lebendigen Zuruf und dem warmen Anhalt-Gruße beim Empfange seinerzeit selbst gefreut hat, ja noch immer aufrichtig erfreut, und werden's nicht wohl für möglich halten, wenn ich Ihnen allen Ernstes heute versichere: daß mir diese dankenswert spontanen Zeilen Ihrer arbeitsamen Hand eine Fülle von Anregungen zur eingehenden Beantwortung nahegelegt und durchaus ansprechend den entschiedenen Eindruck erweckt haben, wir Beide müßten eigentlich noch öfter von einander hören und jedenfalls gute Freunde zusammen fürder bleiben . . . Und doch ist es genau so, wie ich hier sage;

und ich bitte Sie herzlichst zugleich, mir das nun auch aufs Wort zu glauben, denn ich meine es wirklich sehr ernst damit. Ich bin nur leider ein etwas allzu viel beschäftigter, durch eine wahre „Polyphonie“ vielseitiger Funktionen oft arg überbürdeter Litterat, Dozent, Herausgeber, Dramaturg, Musikschriftsteller, Kunst-Philosoph und Kultur-Psychologe, der z. B. mit ca. 50 seiner ehemaligen „Konservatorium“-Schüler noch heute regen Gedankenaustausch für's fernere, so schwierige Leben andauernd brieflich unterhält und sich an diesem lebensvollen Verkehr mit der frischen aufstrebenden Jugend selber gerne frisch erhält – und so kommt er denn manchmal über anderen dringenden Aufgaben und nächstliegenden Pflichten, unliebsamer Weise, nicht gleich zu dem ihm selbst Wünschenswerten. Auch wollt' ich erst einmal, ein anderer „Nikolaus“ oder „Knecht Rupprecht“, meinen Sack guter Gaben und beabsichtigter Echo's auf Ihre nette Zuschrift hübsch vollständig beisammen haben, um diesen gleich möglichst erschöpfend vor Ihnen „auskramen“ und Ihnen meine freudige Erkenntlichkeit rechtschaffen auch ein wenig mit dazu bezeugen zu können, – und das hat nun wieder mehr Zeit erfordert, als ich Anfangs selber vermutete, ja steht selbst heute noch lange nicht im gedachten „rechten Lote“; ich will Sie aber nun nicht länger mehr mit meiner (längst schuldigen) Antwort hinhalten und Ihnen einstweilen doch wenigstens diesen Vorboten senden, mir Ergänzung, Erweiterung wie Vervollständigung für späterhin ausdrücklich noch vorbehaltend, wofern Sie mich nur auch immer bezügl. Ihrer jeweiligen Adresse hübsch auf dem Laufenden erhalten wollen, da es sich damit insgesamt wohl noch etwas länger hinausziehen könnte. –

Denken Sie nun aber nur, wie merkwürdig: während Sie

in meiner Person Ihre alte Heimat Anhalt grüßten, sandten Sie mir zugleich ganz unbewußtermaßen einen gar lieben Gruß aus meinem schönen Oberland; denn Sie müssen wissen, ich bin ein alter Bajuware meines Stammes, geborenes „Münchener Kindl“, durch ein wechselvolles Leben seit 18 Jahren nach Anhalt verpflanzt – nämlich vom „Theater-Herzog“ weiland Friedrich II. damals zum Musik-Dramaturgen seiner „Hofbühne“ hierher berufen. (Näheres zur Aufklärung wird noch folgen in einer kleinen Broschüre, mit noch anderen Sachen zusammen.) – Vor allem denn also: Anhalt grüßt treulich wieder! Nachdem die Schriftleitung der „Münchener Neuesten Nachrichten“ Ihren Briefinhalt (den ich ihr in Abschrift alsbald zusandte, da er sie, als „Stimme aus dem Leserkreise“ doch interessieren mußte) ohne Datum noch Namens-Unterschrift vor einiger Zeit bereits freundlichst bewillkommnend veröffentlicht hatte, glaubte ich ihn doch Anhalt und Dessau selber ebenso wenig mehr vorenthalten zu dürfen, bzw. vermeinte Ihnen solch' öffentliche Gruß-Weitergabe schon schuldig zu sein. Leider freilich fand es unsere anhaltische Presse offenbar nicht allgemein interessierend genug, denn sie hat es bisher nicht gebracht! Aber auch Ihre ehemalige Landesmutter, die Witwe des verewigten genannten Fürsten, grüßt gleichsam noch mit, der ich den Brief – zu ihrem lebhaftesten Interesse – ebenfalls gelegentlich vorlas. Und letzhin grüßt sogar mein wertgeschätzter und hochverehrter alter Freund Arthur Nikisch „höchstselbst“, dessen Gattin bei Ihrer liebevollen Schilderung seiner einzigartigen Bruckner-Auslegung „obendrein zu Thränen gerührt“ ward und Ihnen für dieses schöne Bekenntnis eines unvergeßlichen Lebens-Eindrucks gar vielmals auch ihrerseits noch besonders danken möchte.

Nun hoff' ich Ihnen da später noch eine recht bedeutsame Broschüre und (allerdings etwas schwierig zu lesende, aber auch) recht tief schürfende Studie über „Anton Bruckner" (von Dr. Erich Schwebsch) u. a. übermitteln zu können: der mögen Sie alsdann selber ohne Weiteres entnehmen, daß Sie — mit einem an sich ganz richtigen Grundgefühle von der Sache — in der Formulierung da und dort zunächst doch wohl noch irre gegangen sind, wenn Sie Bruckner oder einen berufenen Nachfolger mit Prometheus und den Okeaniden in Beziehung setzten. Das war eben noch (oder schon) die Entwicklungs-Stufe wie Aufgabe eines Beethoven in der gesammten Musik-Geschichte, während es jetzt vielmehr den „Kosmos" aus dem Welt-Chaos zurückzugewinnen gilt, und ein neues „Ethos" (nicht „Pathos") — s. z. s. der inneren Gottseligkeit und friedlichen Gottesruh', eines „harmonischen" Gottesbewußtseins des Menschen im weitesten (bei Weitem nicht mehr kirchlich-konfessionellen) Sinne des Wortes — in Sicht kommt; und anderseits wieder — in einem gewissen Gegensatze vielleicht zur europäischen „Zivilisation" eines Buckle — die Arbeit an der Menschheit-„Kultur" durch einen Bruckner (und auch Wagner natürlich) begonnen hat. Ganz ebenso will ich Ihnen, so bald er nur erst die Druckpresse verlassen haben wird, einen eigenen Vortrag von mir noch zuschicken, aus dessen etwas länglichem Titel: „Die Musik als Heilkraft — zum Wiederaufbau von Gesundheit und Gesellschaft", Sie ja so ungefähr schon den Hauptgedanken, das eigentliche Endziel der Ausführungen einstweilen ersehen können, wie Sie nach Durchsicht vollends erkennen werden, daß da in Sonderheit mit Bruckners gewaltigem Tag- und Hauptwerke (der IX großen Symphonien) durch die Macht der Tonkunst eben so etwas wie

ein neues Religions-Ideal der Menschheit heraufgekommen ist, eine ganz neue Gesellschafts- und höhere Gemeinde-Bildung der Herzen wie überhaupt der Edel-Menschheit als solchen (NB: bei Leibe nicht des alten Geburt-Adels) in Morgen-Weihe wie Abend-Feierlichkeit wesentlichen Seins und natürlicher Urschöpfung hier erfolgt. Denn, sehen Sie, ich bin ein ganz merkwürdiger und gar eigener Kautz: obzwar in allen geistigen Fragen und kulturellen Dingen aufrichtiger Aristokrat vom reinsten Wasser und Vertreter der vornehmen Werte, Tugenden wie Pflichten, von jeher doch auch in allem materiellen Dasein und sozialen Volksleben ein aufrechter Anhänger der demokratischen Rechte und Ansprüche meiner politischen Gesinnung nach (in welcher Eigenschaft ich mich schon ehedem 1901/3 als Publizist, Kultur-Schriftsteller und Herausgeber der Münchener Zeitschrift „Die Gesellschaft" betätigt bzw. vor der Öffentlichkeit klar ausgewiesen), unterordnete ich mich nachmalen doch ganz gern und höchst zwanglos dem erlauchten Willen eines Herzogs von Anhalt und tat in würdiger Anhänglichkeit und geistiger Unabhängigkeit lange Jahre bei ihm „Fürsten-Dienst", weil es sich da tatsächlich um einen auserwählten, wie selten berufenen Fachmann der Bühne und einen tief ideal-gesinnten „Kulturwahrer" edelster Künstlergesinnung wie Stylpflege handelte, bei dem man in eine „Hochschule" der Musik-Dramaturgie und des vornehmsten Kunst-Ideales nur immer ging, wenn man ihm derart seine Kräfte widmete und freiwillig zu einem unvergleichlich schönen „Ganzen" gehorsamte. Und auch bei ihm, damals unter Mikorey's kongenialem Dirigentenstabe, ward eben Bruckner'n sein künstlerisches Recht, war er kulturell frei geworden, weil seine „Musikali-

tät" hier wohl „zu Hause" und gut geborgen war, eine Heimstätte und Resonanz von Natur aus fand in jenem aparten Ideal-Reich eines weit blickenden deutschen Fürsten, als seinem verständnisinnigen Grund und Boden selber. Ich sage aber auch (mit dem Aphoristiker P. N. Coßmann – NB: nicht dem derzeitigen Herausgeber der „Südd. M.-H.", deren rein politische Richtung ich geradezu bekämpfe): „Alles für die Masse, aber nichts durch die Masse!" Denn allerdings will mir immer scheinen, als ob – den Einzel-Fall stets ausgenommen – diese „Masse" als solche im Grunde doch weniger „lichthungrig" als vielmehr nur eben „lichtspielhungrig" immer wieder sei. Anderseits freilich gehört zum „großen Haufen" stets noch Einer mehr, als Jeder bei sich denkt! – Alles in allem denn: wir müssen miteinander fortan, mein' ich, in guter Verbindung bleiben; und, wenn Sie Geduld haben wollen, bis ich Ihnen noch einiges vom umstehend angekündigten im Original endlich zugehen lassen kann, dann werden Sie zuversichtlich auch finden, wie wir uns besser und immer besser zusammen schon verstehen. Bis dahin und in diesem Sinne grüß' ich Sie mit warmem Händedruck im Geist als Ihr

(gez.:) Arthur Seidl, Kulturmensch und nur so im Nebenamt auch „Prof, Dr.", aber schon gar kein Fachsimpler!

III. N. N. an Seidl.

7. XII. 21.

O Sie ganz wunderbarer Mensch! – Es gibt noch eine Kultur der Herzen! Über das Meer von Trübsal ein unsichtbares unlautes Genium von Seelen, das in der Mitteilsamkeit seiner Liebe zu Höhen führt. Schon das Vertrauen zu einem

Arbeiter, gelindes Verstehen ihrer Grundgefühle vorauszusetzen, rührt und tut mehr auf als geheime Saiten, es läßt mitschwingen. Wo wohltätige Großmut auch seine Psyche öffnet, erklingen die Seelentäler der Menschen zu einander. Wie setzen Sie z. B. Urteilskraft voraus über ein Herrscherhaus, dessen Charakterbild zu einer Zeitwende und in den sogenannten unteren Schichten leicht, nur allzu leicht schwankt! Konnten Sie spüren, daß ich mich als Tatbürger echt Wilhelm v. Humboldtischer Geistesprägung fühle, der nicht nötig hat, in der Oberflächen-Welt Geistesanleihen zu borgen? Aber das ist es eben: man setze den Einzelnen im Volke an ein Mühlrad – sie werden träge Wasser schöpfen lassen; und man gebe ihnen einen Probierstein in die Hand, sie werden prüfend Gold reiben. Nur muß man ihnen größere Aufgaben, ja das Höchste zutrauen. Was den oberen Fall anbetrifft, so weiß man auch im Volke, ich meine mich nicht allein, schätzbar genug, daß Ferrara durch seine Fürsten groß wurde und daß ein Karl August mehr Herzen gewann als die sterbliche Zeit Kriege. Und, wenn ich den Leuten hier und im Felde erzählte, daß ein Friedrich II. uns Armen so ziemlich zu Wagnerianern erzog, so begegnete das freilich oft – nicht immer – Kopfschütteln; ich aber war jedenfalls immer beglückt in solchem Angedenken. Außerdem, lassen Sie sich erzählen, bin ich – mit einem Gran Herzblut – diesem Herrscher zu Danke verpflichtet, denn ich wurde im Herzog Friedrich-Waisenhaus erzogen (1908/10). Um aber den obigen Faden auszuspinnen, sollen Sie noch wissen, daß ich durch die Wagner-Pflege in unserer Stadt (mein Trinkgeld in der Lehrlingszeit ist in's Hoftheater gewandert) einen besonders glücklichen Stern gehabt, mich immer dem Besten zuzuwenden. Vom Musikvater Nikisch habe ich sämmtliche Beethoven-Symphonien, auch

Mahler, Strauß und Tschaikowsky gehört; und ein hierhergehörendes Kapitel waren dann auch die Klavierabende Eugen d'Alberts im Stuttgarter „Großen Hause". In selbiger Stadt lag ich 1917 im Malaria-Lazarett. Sie werden begreifen, von einem solchen Meister die Egmont-Ouvertüre, Beethoven-Sonaten, oder gar nur die „Wut über den verlorenen Groschen" zu hören – und dieser struppige Titan Beethoven, in allem und dem Kleinsten groß, steht leibhaftig und geisthaftig, mit allen Geberden seiner großen Naturseele vor einem, das Herz aufpumpend zu schöner Wildnis. Damals bin ich einmal im Schnee den Bopser hinaufgerannt, Aufruhr im Innern, meine Stirne und das Herz zu kühlen, und dann höchst verspätet ins Lazarett zurückgekehrt. Aber ich habe keine Rüge eingezogen. Eine Prachtschwester, die Kriegstiere zu Menschen machte durch ihr eigenes großes Menschentum (Thusi Köbele heißend), verstand das alles. Sie war, wie bei jedem Einzelnen, immer mitglücklich mit meiner musischen wie auch primitiven Not. Goldige Zeit – Zeit des Sichemporahnens! Sie segnet die Erde nach Sterntag-Stunden.

Daß die anhaltische Presse meinen Brief, der ja nichts war als ein Hauch der Empfindsamkeit, nicht zum Abdruck brachte, liegt sicherlich daran, weil, was ich für Freunde schreibe (erlauben Sie mir diesen Ausdruck), nicht für Zeitungen bestimmt sein kann. Auch hält man gerade darum oft Gefühl für nicht wertvoll genug, weil es mehr wesenlos, und in der Summe oft mehr trügt und nichts gibt als den Augenblick. Und für die allgemeine Betrachtung gesprochen, sind der Einzelnen Herzen verschieden im Zeitlichen, auch oft den Gesetzen einer Anschauungsmechanik unterworfen, will heißen: unwandelbar anderen Gesichten gegenüber, die vornehmlich Bekenntnischarakter tragen.

Und ich selbst frug mich, drei Wochen später, nach Absendung des Briefes, ob ich nicht etwas recht Dummes angerichtet hätte. Aber es kam alles anders. Es wurde mir eine solch' frohe Überraschung zuteil, daß ich, wie ich es Herrn Ehlers*) mitteilte, bald des Überfreuens nahe war. Ein teures, vom verehrten Vorgenannten gestiftetes Billet für die Bruckner'sche IX. warf mich aus dem sonst üblichen Konzertbesuch-Geleis. Doch war es gerade so wunderbahr. Wie auf einem Thron durfte ich das Herrlichste entgegennehmen. Ich war gesegnet bis zum Letzten. War ich doch bei liebevollen Bruckner-, was hier gleichbedeutend ist mit Menschen-Freunden eingeladen, sowohl zu Tische, wie zum Nachtquartier. Die Namen heißen v. Parseval-München.

Doch nun zur IX. selbst. Ich muß in die Fächer des Erlebens greifen — einen ganzen Monat überdringen, der hier wie eine Sekunde wirkt. „Feierlich" betitelt sich der erste Satz. Aber dieses Feierlich ist ein von vorne herein klangvoll Gewaltiges. Ein Aufruf innerer Elemente zu einer Pilgerfahrt, die über sich hinausmündet. Das „Urgeheimnis", wie es anders Meister Gottfried Keller „kund ward", ist hier als Rede, Wort, Einfühlung längst unterbrochen, liegt unmittelbar offen, singt, tönt, ist „es selbst"! Nirgends aber auch nur ein Hauch von Ekstase, Bleichsucht, Manier (diese Worte wirken hier schändlich), alles ist Ursprünglichkeit innerer Gewalten, ist Pforte, Schoß, Quell an sich. Wo eine ehern-sonore Stimme eine andere übergipfelt, tut sie es nicht, um diese unter sich zu lassen. Wie ein Gesetz fügen sie sich zusammen, steigen nach oben in herrlichster Vereinheitlichung. Da bleibt es nicht aus: Aus solchen Einzel-

---

*) Dem Musik-Redakteur der „Münchner Neuesten Nachrichten", die ja jene Bruckner-Nr. der „Einkehr" gebracht hatten. — Anm. des Herausg.

Harmonien, oder Vielheit-Gesängen, türmen sich hochwärts Jubelchöre: Hier Hymnen aus dem Priestermund der sich erdauern wollenden Menschheit selbst; dort, manchmal kantig, Hymnen wie von Bauernheeren vor Gott — klangrein, angeboren — wirklich und, wo ein großartiger Aufschwung, ungemessen irdisch wie himmlisch; immer und immer inbrünstig sich überströmend und notwendig heil-ig. Niemals wird das Wunder grandioser Schönheit und Überfülle erklärt oder zu einem Ansatzpunkt ausersehen; es ist da, wie unerschöpfliche Fruchtbarkeit, wie Frische vor Tag, hervorquellend aus Gründen der Schöpferstrenge. Dann dieses Zurückfallen in sich, diese Gnadengewalt der Stimmen; gehen aus sich heraus, holen sich wieder ein, gleich einem Reigen mit goldenen Eimern wirkend — Licht einheimsend, und dort sich erleerend, wo Übergänge von Licht und Schatten sind.

Dieses Feierlich, das nur erst ein Aufmerken für das Adagio, den letzten Satz, noch ein Ringen (bei Bruckner eine Erhebung) um den Schlüssel zur letzten Pforte, — ist einzig, großartig und nie einmalig, partieenhaft gesucht, immer eine berauschende Klangwelt vertrauter Wesenhaftigkeit. Wo Beethoven in seiner Erhabenheit furchtbar, ist Bruckner bei gleicher Gewaltigkeit und Größe der Intensität heilend, innig, erlöserisch; nicht durch Verneinung, Askese — nein, durch ewige Gesetze und Kräfte des Sichbemühens im Menschen. Schwäche ist ihm fremd, und der Überwinder aus knorrig geschnitztem Holze spricht vom Anfang an in der IX. Hier wurde es mir offenbar: Beethoven ist der Naturlaut als Ereignis, die personifizierte geistige Not im Menschen, die Ausprägung des durch die Jahrtausende mit sich und den Elementen ringenden und ans Kreuz geschlagenen Prometheus, das Summum der

Geschicke der Großen: Christus, Roger Baco[n], Averrhoës, Galilei, Bruno; eine Analogie (für Beethoven), die [deren] Paul de Saint-Victor in seinem bewunderungswürdigen „Äschylos" nicht gedenkt. Dieser gefesselte Riese Beethoven, der innerlich ein einziger prometheischer Flammenherd ist und am liebsten die Gewölbe des Himmels mit der Faust durchbricht, und Bruckner, welche Polarität — bei gleicher Größe! Äschylos, Shakespeare, Beethoven einerseits und Christus, Dante, Bruckner andererseits; in der Mitte aber die Polarität [Region, Sphäre?] des Schauens Michel Angelo's — Goethe's, beide großen Linien zu sich einziehend, der für mich einzig maßgebende Kontur, der Entwicklungsverlauf der immer lebendigen Kräfte, der dort in der Grundkraft nicht vorsehenden d. h. nur Geschicke aufzeigenden, hier vorsehenden, heilenden Idee der menschlichen Geschicke. Der gefesselte und der befreite, so erst befreiend wirkende Prometheus, scheinbar, wie die Geschichte (bekanntlich der offenbar liegende Fehlschluß von allgemein gültiger Kultur bisher: [als] Zivilisation, Politik!) lehrt, in keine Synthese zu bringen, werden sie als höherer Schluß zur Synthese (der Weisheit letzter Schluß allerdings) doch immerdar neben einander bestehen und sich ergänzen wie Anoia (hier Naturgewalt) und Prophylaxe (Vorsehung, nicht für Einzelne, sondern als Endziel für die Menschheit). Nietzsche, gehalten an der ersten Linie und an diesen Gestalten geprüft, wirkt in solchem Rahmen nicht mehr als wie ein Aphorisma seiner Zeit — und sehr, sehr posthum.

Der zweite Satz: Scherzo! Man ist erstaunt, welche Ausmaße — und ein Scherzo. Ich glaube nicht, so lange dieser Satz existiert, daß solch' ein zweites, solch ein Ähnliches bei

gleicher Benennung entstehen kann. Die Romantik (die echte, rechte — z. B. Weber, Mendelssohns Ouvertüre zu Sommernachtstraum), die sonst beliebte Arabesken dazu liefert, ist hier einzig möglich übertrumpft, durch die Poesie der elementaren Schöpferfreude auf Wesensgrund. Bruckner wird da gerührt und rührt ebenfalls an sich, an seinen Alltagsumgang (d. h. der Alltag ist ihm gerade das Feiertägliche). Und dabei läßt er die Himmel einfallen — mitten im Herzen. Und solch' ein Sonnengestiebe gibt das ab, daß er Mühe hat, dieser Töne Überzahl zu ordnen. Wo es ihm besonders gelingt, konterfeit er gleichsam einen kleinen Spaziergang voll lieblichster Angedenken und gerade hier oft eckiger Einfälle ab. Aber gerade da Werkeltagsminiaturen, die ein Stadtmensch vielleicht weniger versteht, oberbayerische Waschbären — auch und gerade eingefühlte — aber mit Behagen schlürfen. Man kennt das von dem Umgang mit seiner Waschfrau!

Der dritte Satz, Adagio, ist im Grunde nur eine abschliessende Harmonie des ersten. Was dort die Jubelchöre waren, sind hier die Jubelchoräle. Eine Zwiesprache mit sich und dem Unendlichen, dem persönlichen Gott des Christentums, und darüber hinaus, dem Unfaßbaren. Tod und Leben duettieren in einem einzigen, hehren, mächtig ergreifenden und erschütternden Choral. Hier sind die musikaesthetischen Grenzen überdrungen: Bewußtsein aus Phantasie oder Bewußtsein aus Naturgenuß! Raum und Zeit ist gesprengt. Der dritte Satz der Bruckner'schen IX. ist die vollendet gelöste Form der Frage nach der Zeitlosigkeit und der Antwort auf die Unsterblichkeit. Das überwältigende Element schreit, erschüttert, erschauert in Einem: das ist Erlösung! Und fürwahr, die Symphonie der Erlösung, hier wäre sie mit dem Siege des Lebens über den Tod geschrie-

ben. Die Buddha-Flüchtigen unserer heutigen Zeit und die Religions-Philosophen, Dichter, Literaten, Philologen, die oft zweifelnd Betrogenen können hier noch die allerstärkste und stärkende Weihe der Erlösung empfahn, — empfahn für immer durch einen Jahrminutenschauer, der Unsterblichkeit ahnen läßt. Dieser titanische Kampf der Erhebung, der bildhaft wird im ganzen letzten Satz, verrät in seinem Abklang, daß Bruckner mit diesem Werk in den Himmel hineingewachsen ist, in den Kosmos. So, wie er schon mit dem „Tedeum" im Anhub alle Siegel der Ewigkeitsfragen abhebt und Erlösungsschauer verheißt denen, die Frieden suchen, so entschuldet er alles, was sich ihm nur einbegreifen läßt. Und das ist es, wo man nicht stehenbleiben darf. Wo sich Zukunftsperspektiven öffnen. Kants Lösung der Möglichkeit der Erfahrung, über welches Gebiet man nur mit gelinden Verbesserungen hinaus kann, hat im Raum-Zeit-Gedanken Widersprüche hinterlassen, die seine Nachfolger nicht lösen konnten[:] als Gewißheitsfaktor für unseren Fall d. h. als untastbarer Religionswert — auch und gerade Külpe nicht, und die Lösung Vaihingers in puncto Religionswert wirkt geradezu zwitterhaft, deprimierend; sie können es nicht lösen, weil Ewigkeitswerte in der Form des Wortes gar nicht zu lösen sind. Und ich sage: auch in der reinen, phänomenologischen Tendenz nicht. Hegel, Schopenhauer können in ihrer diesbezügl. Lösung nur zum Widerspruch reizen, Husserl, Geiger und Lipps in der animalistischen Aesthetik als Phänomenologen am Erleben nichts hinzutun oder abziehen. Hier vermesse ich mich, zu sagen, niedere Formen lösen höhere, ausgelaufene ab. Hier tritt das Problem der Bewegung und das Erleben[:] Raum, Zeit, Ewigkeit immer und immer wieder in die Ursprünglichkeit, in die Urform zurück, und von

vornherein nicht in Mystik! — In etwas, was keine allgemeinen, sondern nur persönliche metaphysische Reflexionen hervorbringt, an sich wesenlos. In etwas, was alle Wortwelten überdringt — in die Musik — in die religiöse Musik, in ihre bisher einzige Lösung Bruckner! Bruckner's Gesammtwerk — getraue ich mir zu sagen, obwohl ich nur erst zwei Werke, jedoch von unverlöschlicher Kraft in mich aufnahm — ist nichts Anderes als eine religiöse Gigantomachie, deren Hintergrundformen, im Worte „Pandämonium", sich nicht erschöpfen lassen. Das ist es auch, wo das Abendland die Fortführung der morgenländischen Weltinnigkeit als eine Steigerung, eine Erhöhung vollbrachte. Prometheisches Lebensgefühl und fortentwickelte christliche Reformer-Personalität, für mich höchst unsakral, dulden sich heute nicht nur, sondern bedingen sich geradezu. Auch Bruckner lag sicherlich in Beethoven eingeglüht. Einte — immer als Entwicklungsgang gedacht — die christliche Lehre, die geboren an der Scheidegrenze zwischen Orient und Okzident, im Grund eben diese beiden Teile, so war sie doch noch keine Beschließung einer Erkenntnis. Ja, das Symbol (Augustinus spricht von dem Rätsel der Persönlichkeit) hieß ja erst „Suchen nach Erlösung". Und Goethe im „Faust" erdauert dieses Symbol mit dem Bestreben überhaupt. Das Suchen nach Erlösung geht hier über das negativ-irdische Element hinaus. Der Theodicee steht der Wert im Sein gegenüber, freilich mit einem alles erfühlenden Weltherzen. Aber noch eine viel tiefere Einsicht wird laut: Was ist das reine religiöse Welttum? Die Frage ist darum so groß, weil das moralische christlich-kirchliche Mittel hierzu, in Bürgerkriegen, Schlachten, Konzilien, Häresien, Schismen, Gesetzen, Edikten usw. angewandt, nicht frei ist von einer Unnatur, d. h. kein Allheilmittel auch für den ökonomischen

Wert für die Menschheit ist, und was uns ja so tief zurückhält in aller Anoia gegen uns selbst. Wie man überhaupt den Ökonomisten (nicht Pseudo-Ökonomisten, Unheilstiftern der Massensuggestion und -Hypnose) den Rang weniger streitig machen sollte. Was u. a. Zoroaster in Ost-Iran nicht gelang: mit der Religion auch die Wirtschaftsfrage zu lösen, ist, so lange eben ein politisches Mittel nicht durch ein ökonomisches abgelöst wird, ein Ding der Unmöglichkeit. Das aber zu wissen, ist wichtig, will man mit Religion nicht alles verbinden, was anderen Ursprungs ist. Und so kommt denn der Hauptfrage Antwort: Religion soll Einheit überhaupt, und so von selbst der Individual-, Geist- und Menschen-Gemeinde heißen; ja, bei jedem Einzelnen wohldifferenziert in sich, unanfechtbar, unwiderlegbar [sein]. Eine Lösung, die nur nach vorwärts, nicht rückwärts verlangt. Die heutige Lösung hierfür heißt Chaos, Stillstand, Salbaderei. Die einzige noch bleibende d. h. allseits reine aber heißt die hierzu prädestinierte Musik, die der gesunden, alles bindenden, vereinigenden, Geist-durchbrausenden Kraft, die nach dem Dome der Menschheit verlangt: sie kann in dieser Art vorläufig nur Bruckner heißen — und ich sage dabei: nicht als einzigster Religionsborn, sondern als religiöses Ideal. Vollständig unproblematisch, reinlich und urgewaltig, gibt er den hohen Sinn für das Bestreben der Menschheit, für ein schönes, herrliches und reiches Geschlecht. Er kann auch dem verwöhntesten Äternisten noch, differenziert oder individuell, das Ewige im Menschen wortlos fühlbar machen. Was aber die Leute im Volke anbetrifft, so sind gerade sie es, die nach Gewaltigem, Heilendem verlangen. Und noch dazu hier, wo Fleisch von ihrem Fleisch und Blut von ihrem Blute vernehmlich spricht. Ein erhabener Donner Bruckner'scher Musik trifft gerade dort am

besten, wo es sich um letztes Sein, Geschehen und — Anstoß zur Tiefe zu handeln hat. Freilich, ich sage es frei heraus: lasset uns erst das ökonomische Mittel schaffen!

Ich habe mich zu weit verloren, lieber Herr Seidel, es wuchs, und längst ist es tiefe Nacht. Morgen habe ich meinen Krimskrams zusammenzusuchen und übermorgen in der Früh ziehe ich um nach .... Schade, das .... Tal und Gebirge gab mir herrliche Gesichte! Die Gebirgsszenen im „Faust" könnten hier entstanden sein; ich habe sie jedenfalls hierher verpflanzt. So wie ich in .... eine Wohnung habe (Arbeit habe ich dort), stecke ich den Brief mit Adresse im [in den] Kasten. Ich gehe wieder zu meinem Beruf zurück als Schreiner [Tischler].

Und somit

Gott befohlen

Ihr

N. N.

Nachschrift zum selben Briefe:

........, 16. XII. 1921.

Lieber Herr Seidl!

Verzeihung, daß dieser Brief nun doch so lange auf sich warten ließ. Ich hoffte immer, hier ein möbliertes Zimmer zu bekommen und — habe jetzt noch keines. Meine Eindrücke in der alten Reichsstadt teile ich Ihnen später mit. Ich arbeite jetzt an der Pulsader Deutschlands — in der Fabrik. Erstaunlich, diese gewaltige Arbeitsleistung bei differenziertester Arbeitsteilung oder, wie Oppenheimer sagt, Arbeitszerlegung. Trotz dieser Erkenntnis zu Gunsten der Warenproduktion werde

ich ein Prediger werden: Zurück aufs Land! – im rein freiwirtschaftlichen Sinne. Vielleicht auch bin ich wieder der Erste, der zu seiner zweiten Heimat, ins Gebirge zurückkehrt. Kommt mir jetzt doch das Licht, daß dort, wo einem die geheime Zwiesprache mit sich und der Natur und gerade am Alltage genommen ist, die Zivilisation anfängt, d. h. die Mutter dem Drängenden genommen wird, in deren Schoß der Gedanke „Kultur" unausgesprochen schlummert. Doch Schluß; ich, der ich das Gasthaus hasse, muß in seinem Lärm diese Zeilen schreiben. Ihnen, lieber Herr Seidl, ein recht herziges Weihnachten wünschend im trauten Familienkreise, verbleibe

Ihr

N. N.

IV. N. N. an Seidl.

. . . ., den 26. XII. 1921.

Lieber Herr Seidl!

Eine Vergleichsmöglichkeit für persönliche Erlebnisse, durch eine bestimmte Kategorie – hier die Musik, ist für den Einzelnen nur an Menschen von großer innerer Seelenbildung gegeben. Was Sie mir nun da mit der Bruckner-Schrift von Dr. E. Schwebsch auf den Weihnachtstisch schickten, hat mich so tief einklingen lassen in eine geistgeklärte Welt, daß ich mit der Bekanntschaft Ihrer ganzen offenen Persönlichkeit zugleich [für] den Impuls dankbar bin, der mich zu Ihnen hinführte und aus dem jetzt schon fühlbar ein Resultat erstand, das da heißt: Drei Stufen gingest du aufwärts! Aber noch viel Tieferes wird für mich erschaubar, inwieweit ich, ein Geringer, zum Versteher dessen wurde, was da wunderbar all-einheitlich

sein muß, so daß es Viele gleich deutend, gleich bildhaft, gleich erkennend in der Wurzel erfassen: Bruckners Musik! Wird es [mir] doch so inne: Bruckner ist ein Meister, dessen [wie] sich keiner rühmen kann, einen solchen rein verständlichen Offenbarungsgeist zu besitzen, zu verströmen und einheitlich und doch tausendfältig in Menschenherzen einzugießen, [also] daß sie e i n e große Natürlichkeit empfinden. Sie wollen wissen, ich besitze keine Noten- und musiklexikologische Kenntnisse, und das allein macht ja auch nicht hellsichtig; aber eine allzeit sinnend-singende Fröhlichkeit — freilich, die sich naturgemäß oft verlaufen, aber immer und immer wiederfindet. Und, ehe ich weiter über Schwebsch's Bruckner-Schrift spreche, so wollen Sie wohl vorher noch [zur Kenntnis] entgegennehmen: Ich kenne von der Musik-Litteratur so gut wie nichts. Dittersdorfs „Selbstbiographie", die er, glaube ich, seinem Sohn im hohen Alter in der Feder diktierte, habe ich, wenn das, was ich gesagt habe, stimmt, als Lehrling gelesen (Reclam); käme hinzu die B r u c k n e r - Nummer der „Münchner Neuesten Nachrichten" und [jetzt] Dr. E. S c h w e b s c h. Jedoch des Grafen G o b i n e a u ' s dramatische Szenen, die in Ihren Vorlesungszyklen auch angedeutet, animalistische Aesthetik (Dessoir etc.) kenne ich sehr gut. Auch das Bild P i l o t y ' s, welches Sie in der Friedens-Ansprache [Ihres „Konservatoriums"] erwähnen, habe ich in einer der Münchner Pinakotheken g e n u g s a m bewundert, es ist ein Riesengemälde über germanische Natur und römische Zivilisation. Und, nicht zu vergessen auch, kenne ich S c h i l l e r s Frage über den Humanismus: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" H u m b o l d t, W. 's Schrift „Über den Staat" und S t i r n e r s „Über das unwahre Prinzip unserer Erziehung" aus den Kleinen Schriften,

als wertvolle Ergänzung, ist mir geläufig. Humboldt, W. können Sie aber als meinen Führer rechnen. Sein Wort im „Staat": „Nur mit der Idee des Eigentums wächst die Idee der Freiheit", ist mir ein Losungswort für alles und jedes Individualisma geworden. Stuart Mills „Über die Freiheit" ist, besonders Humboldts besagter Schrift gegenüber, etwas sehr Epigonisches, Aklassisches.

Doch nun lassen Sie mir [mich] erzählen: Sie haben mir als Einzigster am 24. Mittags ein Weihnachtsgeschenk beschert, das nicht sinniger gedacht werden konnte. Da habe ich nun gesessen und habe mich in die heilige Nacht emporgeläutert. Unter'm Tannenbaum im Wirtshaus saß ich, abseits, und las im großen Pandämonium der Seele und las in Ihnen, in Schwebsch, in Bruckner und mir, in einer Gemeinde, die in einem Weltherz[en] selig ist, in einem Frieden, den [dessen] die Menschheit im Leidenübermaß noch nicht teilhaftig ist. Sie sind alle noch Sucher, keine Finder. Um $^1/_2$12 Uhr bin ich dann zum Dom gewandert, um den Höhepunkt der Weihe zu empfangen, kein Katholik zwar, aber ein Empfänglicher, allem Menschentum gerecht werdend. Ein riesiges Hallen-Schiff mit senkrecht steigenden Pfeilern rechts [und] links, die in gotische[r] Kreuzrippenform eingehen [auslaufen] und spitzwölbig sich dachen, nahm mich auf. Mein Platz war hinten. Vorn beteten Geistliche in ihren Stühlen, vor Anfang schon der Zeremonien. Hinten klang das wie Murmeln. Es war kalt in der Kirche. Die Leute husteten, schnupften. [Verf. will wohl sagen, daß sie an Schnupfen litten und sich viel schneuzten; nicht etwa, daß sie Tabak schnupften.] Als ein Klingelzeichen ertönte, setzte der Chor ein und die Orgel, welche ganz vorn seitlich ihre Anlage hatte. Das klang hinten schwach, allzu gedämpft, und schaffte von

vornherein keinen Zusammenschluß der Anwesenden. Von den nun einsetzenden Zeremoniehandlungen dreier Geistlicher im Meßgewand, zweier Knaben mit je einer großen Kerze und einem Mesner mit dem Weihrauchkessel konnte man nur die Bewegungen sehen, die Worte aber nicht vernehmen. Das war bei der im Kirchenraume herrschenden Kälte, dem nur schwach zu hörenden Streicher-, Bläser- und Gesangschor öde wirkend und langweilig. Als es Schluß war, war ich voll enttäuscht. Fast ein Entweihter. Und erst der[n] nächste[n] Abend im Stadttheater, bei Pfitzners hellklingendem „Christelflein", wurde ich wieder warm. Hier konnte für Groß und Klein das Theater die Kirche ersetzen. Ich sah, wie vor mir kleine Jungen die Augen aufrissen, und hörte, wie sie sich zuflüsterten, daß es doch so schön wäre. Zwei wunderbare Vorspiele, deutsche Poesie und in der Handlung Gestalten, die selber innerlich kicherten und lachten ob ihrer verwunderlichen Rolle, — als da ist ein echter Brummel-Waldschrat (Tannengreis) und schlurfende Schlaftannenschwerenöter, die Farbe, Wärme und Bewegung zeigen sollen, weil es ein kichernder Poeteneinfall will, und — natürlich — auch so eine ganz naiv-herzige Elfenseele. Ach, habe ich mir da gedacht, wenn doch alle die Skandinavien-reisenden deutschen Ferienkinder, die solche entzückenden Kinderbriefe grad wie für mich geschrieben haben (Diederichs, Jena), alle hier beim Schauen und Horchen dabei sein könnten, das wäre doch — ei der Daus! — etwas für sie. Nun, das waren doch Weihnachten.

Erstaunt und freudig überrascht war ich doch, daß ich in Vielem das gleiche Ergebnis wie Schwebsch über oder aus Bruckner [ge]zog[en]. S. 15: Bruckner — Christus, Beethoven — Prometheus. S. 42: Kein

Nirwâna gibt Bruckner. S. 60: „Das unvergleichlich kunstvolle Einklingen der immer im prägnantesten Charakter ihres Eigenwillens erfaßten Tonart"; das ist, dem Sinne nach, fast wörtlich, was ich über den 1. Satz der IX. schrieb. S. 61: „kraftgesättigte Jubelharmonien". S. 62: „ein ungeheuer aktives Streben". S. 70: „Bei Beethoven sieht man die vorgewollte Kontur, die Gestalt tritt auf uns zu." S. 73: „Ein Entzücken über irgend eine Kleinigkeit löste seine Inspirationen aus" – bei mir davon im Scherzo. S. 74: „Von dem Schöpfer der tiefsten Adagio's der gesammten Musikgeschichte braucht man zum Glück nicht mehr zu sprechen." – Das Letzte, das ist es eben, das neue religiöse Ideal. Ich brauche Ihnen, lieber Herr Seidl, wohl nicht zu beteuern, daß ich vorher Schwebsch's Schrift nicht kannte. Auch sind meine Worte nicht von jener wundervollen Geklärtheit des Geistes, wie bei jenem Herrn. Die Bildhaftigkeit des Bruckner-Symphonischen [ebenso] ist eine echte, ist ein reiner Spiegel einer unkomplizierten, eben nicht nervösen Seele. Die Vergleichsmöglichkeit selbst war mir fast die größte innere Freude meines Lebens, und ich habe deswegen wohl auch keine Schrift mit größerem ungetrübtem Genuß gelesen wie diese. Alles, auch das Kleinste, war mir verständlich und gegenwärtig. Was ich über Bruckner niederschrieb, war vollständig unvorbereitet und – nach einem Monat. Ja, während dieser Zeit habe ich an eine[r] ökonomische[n] Schrift gearbeitet. Der Brief selbst war mir wie eine Erholung nach einer Anstrengung.

Und nun noch eines. Mit Staunen nahm ich Ihr großes Tätigkeitsfeld, durch die Frankenstein'sche Schrift, wahr. Da ist es selbstverständlich, lieber Herr Seidl, daß Sie mich nur ganz wenig mit Ihrer kostbaren Zeit bedenken. Ein Mann, der

so klar und offen wie Sie seine Ideale verficht, beglückt mit wenigen Worten einen lernbegierigen, wenn auch primitiven Hörer. Und damit auf Wiederschreiben und einen recht herzigen Jahreswendegruß von Ihrem auf- und immer hochstrebenden jungen Freund

N. N.

Und tausend Dank speziell für Ihr Vertrauen in meine geistige Aufnahmefähigkeit! Was Sie da über den geistig-musikproduzierenden Snobismus analysierten, das ist natürlich auch in unserer Litteratur überhaupt so. Die, ach nur angeblich Deutschen dichten, wenn sie Hilfe schreien.

*

Folgte, unter'm 25. Januar 1922, noch eine Antwort des Herausgebers, die aber — einen neuen, ganz anderen Faden nun anspinnend — für diesen Zusammenhang nicht mehr weiter von Belang erscheint und daher hier wohl entbehrt werden kann. Der letzte Brief, den ich von des Verfassers Hand erhielt, datiert 4. Juni 1924 aus — Montevideo.

Verlagsverzeichnis

der

Deutschen Musikbücherei



Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Verlagsbericht

Zwei Jahre sind vergangen seit dem letzten Bericht im Almanach auf das Jahr 1923. Wenn auch davon das erste der beiden Jahre ganz besonders stark unter den unheilvollen Auswirkungen der Inflation zu leiden hatte, so stand die Arbeit doch nicht still. Es wurde vieles in seinem Fortgang gefördert und mancherlei an wertvollen Neuerwerbungen konnte vorbereitet werden. Das Jahr 1924 brachte dann eine Reihe von Werken zur Vollendung.

Die „Deutsche Musikbücherei" steht nun schon seit mehreren Jahren ganz besonders stark unter dem Zeichen „Bruckner". In rascher Folge gelangten nacheinander drei Biographien über Anton Bruckner zur Ausgabe. Als erster erschien Franz Gräflinger (Bd. 20), der eifrige Sammler der Bausteine zur Geschichte Anton Bruckner's. Ihm folgte Hans Teßmer (Bd. 33), der feinsinnige Dichter-Musiker, der in vollendeter Sprache unter voller Beherrschung des Stoffes in seiner Bruckner-Monographie ein kleines Meisterwerk geschaffen hat. Als drittes Bruckner-Buch konnte der Verlag das von Bruckner selbst autorisierte Werk August Göllerich's (Bd. 36–39) erwerben. Dreißig Jahre hatte Göllerich den Stoff für dies umfangreiche Werk gesammelt, und als der erste Band erschien, überraschte er durch die Fülle von bisher unbekannten Kompositionen und neuen grundlegenden Mitteilungen über den Entwicklungsgang des Meisters. Kurz vor Erscheinen dieses ersten Bandes ereilte den greisen Verfasser ein tragisches Geschick. Er starb, ohne sein großes Lebenswerk vollendet zu sehen. Da übernahm es sein Freund und jahrelanger eifriger

Mitarbeiter Prof. Max Auer, die Herausgabe der weiteren drei Bände der großen Bruckner-Biographie zu besorgen. So steht nun der zweite Band kurz vor seinem Abschluß und wird zu Beginn des Jahres 1925 erscheinen. Gleichzeitig wird auch ein neues Buch Max Auer's, „Bruckner als Kirchenmusiker" (Bd. 54), seiner Vollendung entgegengehen. Neben diesen vier Werken über Bruckner erschienen zwei Sammlungen von Bruckner-Briefen. Für den ersten Band dieser Briefe übernahm Franz Gräflinger (Bd. 49) die Sammlung und Herausgabe, während der zweite stärkere Band, der auch zahlreiche Briefe berühmter Zeitgenossen an Bruckner enthält, von Professor Max Auer (Bd. 55) herausgegeben wurde.

Nächst Bruckner ist es Hugo Wolf, für den die „Deutsche Musikbücherei" sich in den letzten Jahren werbend einsetzte, und so finden wir denn nach den früheren Erscheinungen von Gustav Schur, „Erinnerungen an Hugo Wolf" (Bd. 34), und Dr. Heinrich Werner's „Geschichte des Hugo-Wolf-Vereins in Wien" (Bd. 35) wiederum zwei neue Hugo Wolf-Bücher. Das erste bringt Hugo Wolf's „Briefe an Henriette Lang" (Bd. 48), während der unermüdliche Hugo Wolf-Forscher Dr. Heinrich Werner in dem zweiten Werke seine persönlichen Erinnerungen an „Hugo Wolf in Perchtoldsdorf" (Bd. 53) veröffentlicht, wiederum unter Beifügung vielen authentischen Materials an Bildern, Faksimilebeigaben, Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch u. a.

Mit besonderer Genugtuung verzeichnet der Verlag für die Berichtsjahre das Erscheinen von vier Werken des greisen Nestors unter den Wagnerianern Hans Freiherrn von Wolzogen in der „Deutschen Musikbücherei". Noch im Jahre 1923 gelangten die „Lebensbilder" (Bd. 52) zur Ausgabe. Im Jahre 1924 schlossen sich diesen die „Großmeister

deutscher Musik", „Wohltäterin Musik" und „Wagner und seine Werke" (als Band 30—32 eingereiht) an. Während die „Lebensbilder" einen kurzen Abriß der Lebenserinnerungen darstellen, sind in der „Wohltäterin Musik" die musikalischen Dichtungen („Hellmund und Hagadis", „Flauto solo", „Viola d'amour") und Märchenerzählungen („Der Holdastern", „Der himmlische Bach") u. a. zu einer ausgewählten Sammlung vereinigt. Die „Großmeister deutscher Musik" sind den Tonheroen Bach — Mozart — Beethoven — Weber — Wagner gewidmet, dem Schaffen des Bayreuther Meisters aber gilt noch ein besonderer Band: „Wagner und seine Werke". So vereinigt sich in diesen vier Bänden das Wesentliche an musikalischem Erleben und Erkennen des greisen Dichters und treuen Pflegers wagnerischen Geistes.

Dem Gebiete der frühen Musikforschung wendet sich Dr. Anton Michalitschke in seinem Buche „Die Theorie des Modus" (Bd. 51) zu. Er unternimmt es, uns in tiefschürfenden Untersuchungen eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen Modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung zu geben.

Als feinsinniger Dichter zeigt sich Hans Teßmer wiederum in seinem Schumann-Roman „Der klingende Weg" (Bd. 50). Das musikalische Sicheinfühlen Hans Teßmer's im Verein mit seiner gründlichen Beherrschung des künstlerischen Stoffes schafft hier ein biographisches Werk von seltener dichterischer Einheit.

In den ersten Monaten des Jahres 1925 gelangen nunmehr auch in Fortsetzung der Herausgabe der gesammelten Schriften Prof. Dr. Arthur Seidl's dessen „Moderne Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler" (Bd. 18 und 19) in zwei Bänden zur Ausgabe. Zahlreiche Studien über die gesamte nachwagnerische Musikentwicklung vereinigen sich hier zu einem wertvollen

Gesamtbild dieser Zeitepoche. Die beiden Bände sind mit den Bildern aller darin gewürdigten Komponisten geschmückt.

So sieht die „Deutsche Musikbücherei" in den zwei vergangenen Jahren auf eine stattliche Mehrung ihrer Reihe zurück. Wertvolle neue Werke aber befinden sich noch in Vorbereitung und sollen der steten Fortentwicklung des begonnenen Werkes dienen.

Regensburg, im November 1924.

Gustav Bosse.

Deutsche Musikbücherei

Band 1.

Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets „Carmen". Im Auftrage des Nietzsche-Archivs herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Gebunden *M* 1.50

Band 2.

Prof. Dr. Arth. Seidl: Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Mit 16 Bildnisbeilagen.

Gebunden *M* 1.50

Band 3.

Adolf Bernhard Marx: Anleitung zum Spiel der Beethovenschen Klavierwerke. Neu herausgegeben von Prof. Dr. Eugen Schmitz. Mit 114 Notenbeispielen.

Gebunden *M* 2.–

Band 4.

Prof. Aug. Weweler: Ave Musica! Musikalische Einblicke und Ausblicke. (Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen.) Neue, gänzlich umgearbeitete Ausgabe.

Gebunden *M* 2.–

Band 5.

Prof. Dr. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen. Neue, erweiterte Ausgabe.

Gebunden *M* 3.–

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Band 6.

Albert Lortzing: Gesammelte Briefe.

Herausgegeben von Georg Richard Kruse. Neue, vermehrte Ausgabe. Mit einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

Gebunden ℳ 3.–

Band 7.

Bruno Schuhmann: Musik und Kultur.

Gesammelte Aufsätze von Paul Ehlers, Siegmund v. Hausegger, Luzian Kamienski, Albert Lamm, Professor Dr. Paul Marsop, Dr. Walter Niemann, Rudolf Pannwitz, Prof. Dr. Arthur Prüfer, Dr. Paul Riesenfeld, Dr. Max Steinitzer, Dr. Hermann Stephani, Prof. Dr. Richard Sternfeld, Dr. Karl Storck und Wilhelm Weigand.

Mit einer Musik-Beilage von Conrad Ansorge und einer Bildnis-Beilage: Prof. Dr. Arthur Seidl.

Gebunden ℳ 3.–

Band 8.

Prof. Dr. Arthur Seidl: Straußiana. – Aufsätze zur Richard Strauß-Frage.

Gebunden ℳ 2.50

Band 9.

Hans Weber: Richard Wagner als Mensch.

Lebenssätze aus seinen Briefen und Schriften. Mit einer Bildnis-Beilage.

Gebunden ℳ 1.50

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 10.

Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze.

Herausgegeben von Georg Richard Kruse. Mit einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

Gebunden M 2.–

Band 11, 12 und 13.

Prof. Dr. Arthur Seidl: Neue Wagneriana.

Gesammelte Aufsätze und Studien. Drei Bände.

Band 1:

Die Werke.

Gebunden M 3.–

Band 2:

Kreuz- und Querzüge.

Gebunden M 4.–

Band 3:

Studien zur Wagnergeschichte.

Gebunden M 3.–

Band 14.

Theodor Uhlig: Musikalische Schriften.

Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Mit einer Bildnis-Beilage und zahlreichen Notenbeispielen.

Gebunden M 4.–

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 18 und 19.

Prof. Dr. Arthur Seidl: Moderne Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze über Eugen d' Albert, Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, Konrad Ansorge, Waldemar von Baußnern, Georges Bizet, Hermann Bischoff, Anton Bruckner, Gustave Charpentier, Peter Cornelius, Edvard Grieg, Siegmund von Hausegger, Hans Huber, Engelbert Humperdinck, Heinrich Kaminsky, Karl von Kaskel, Friedrich Klose, Erich Wolfgang Korngold, Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Erwin Lendvai, Eugen Lindner, Franz Liszt, Gustav Mahler, Franz Mikorey, Jean Louis Nicodé, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, Lina Ramann, Max Reger, Josef Reiter, Max v. Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Von Schweizer Tonkunst, Fritz Stade, Richard Strauß, Otto Taubmann, Ludwig Thuille, Dr. Emil Vogel, Siegfried Wagner, Felix von Weingartner, Ermanno Wolf-Ferrari, Hugo Wolf.
Mit zahlreichen Bildnisbeilagen.

Band 1:
Eugen d' Albert bis Franz Liszt.
Gebunden ℳ 4.–

Band 2:
Gustav Mahler bis Hugo Wolf.
Gebunden ℳ 4.–

Band 20.

Franz Gräflinger: Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke
Mit zahlreichen Bild- und Facsimile-Beilagen.
Gebunden ℳ 2.50

Band 21.

Dr. Max Arend: Zur Kunst Glucks.
Gesammelte Aufsätze. Mit zahlreichen Notenbeispielen.
Gebunden ℳ 2.50

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 22.

Dr. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen.
Psychologische Betrachtungen.

Gebunden *M* 2.—

Band 23 und 24.

E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe der musikalischen Schriften. Neu herausgegeben und erläutert von Dr. Edgar Istel. Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Band 1:
Musikalische Novellen.

Gebunden *M* 4.—

Band 2:
Musikalische Aufsätze.

Gebunden *M* 4.—

Band 30.

Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik. Bach — Mozart — Beethoven — Weber — Wagner.
Mit 5 Bildbeilagen.

Gebunden *M* 3.—

Band 31.

Hans von Wolzogen: Wohltäterin Musik. Gesichte und Gedichte. Enthält die Bühnendichtungen „Helmund und Hagadis", „Flauto solo" und „Viola d' amore", die Märchendichtungen „Der Holdastern", „Der himmlische Bach" u. a.

Gebunden *M* 3.—

Band 32.

Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke. Ausgewählte Aufsätze.

Gebunden *M* 3.—

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. —.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.— mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 33.

Hans Teßmer: Anton Bruckner.

Eine Monographie. Mit zahlreichen Bildbeilagen.

Gebunden ℳ 2.50

Band 34.

Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf.

Nebst Hugo Wolf's Briefen an Gustav Schur. Herausgegeben von Dr. Heinrich Werner. Mit zwei Bild- und drei Facsimilebeilagen.

Gebunden ℳ 2.—

Band 35.

Dr. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien.

Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit. Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen.

Gebunden ℳ 2.50

Band 36 und 37.

August Göllerich: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild. In 4 Bänden. Mit zahlreichen Bild- und Faksimilebeilagen, sowie Notenbeispielen nebst vielen hier erstmals vollständig veröffentlichten Kompositionen aus der frühen Entwicklungs- und Schaffenszeit des Meisters.

Band 1:

Ansfelden bis Kronstorf.

Gebunden ℳ 4.—

Band 2:

St. Florian.

Herausgegeben von Prof. Max Auer.

Gebunden ℳ 4.—

Band 3 und 4 in Vorbereitung.

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. —.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.— mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 40.

Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik,
Im Rahmen seiner Aesthetik herausgegeben von Karl Stabenow.
Mit einer Bildbeilage.

Gebunden ℳ 2.50

Band 41.

Dr. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten.

Gebunden ℳ 2.–

Band 42.

Helene Raff: Joachim Raff.
Biographie. Mit zahlreichen Bildbeilagen.

Gebunden ℳ 4.–

Band 43.

Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater.
Gesammelt und herausgegeben von Prof. Dr. Wilh. Altmann.
Mit einer Bildnisbeilage.

Gebunden ℳ 4.–

Band 44.

Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut.
Musikalische Märchen. Geschmückt mit 9 Federzeichnungen von Hans Wildermann.

Gebunden ℳ 2.50

Band 45.

Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften.
Gesammelt und herausgegeben von Dr. Erich H. Müller.
Mit zahlreichen Bild- und Facsimilebeilagen.

Gebunden ℳ 4.–

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 46 und 47.

Prof. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter.

Eine intime Biographie. Mit zahlreichen Bild- und Faksimilebeilagen.

Band 1:

Von Mainz bis Wien.

Gebunden *M* 4.–

Band 2:

München.

Gebunden *M* 4.–

Band 48.

Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang nebst den Briefen an deren Gatten Prof. Joseph Freiherrn von Schey veröffentlicht von Dr. Heinrich Werner.

Mit einer Bild- und einer Faksimilebeilage nebst Notenbeispielen.

Gebunden *M* 2.–

Band 49.

Anton Bruckner: Gesammelte Briefe.

Herausgegeben von Franz Gräflinger. Mit zwei Bildnis- und einer Faksimile-Beilage.

Gebunden *M* 2.50

Band 50.

Hans Teßmer: Der klingende Weg.

Eine Schumann-Erzählung.

Mit einer Bildnis-Beilage.

Gebunden *M* 2.50

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Band 51.

Dr. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus.

Eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung.

Gebunden *M* 2.50

Band 52.

Hans Freih. von Wolzogen: Lebensbilder.

Erinnerungen aus seinem Leben. Mit 3 Bildbeilagen.

Gebunden *M* 2.–

Band 53.

Dr. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch u. a. Mit zahlreichen Bildnis- und Faksimilebeilagen.

Gebunden *M* 2.–

Band 54.

Prof. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Bildbeilagen.

Gebunden *M* 2.50

Band 55.

Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von Prof. Max Auer.

Mit zahlreichen Bildnis- und Faksimilebeilagen.

Gebunden *M* 4.–

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Almanach der Deutschen Musik-Bücherei auf das Jahr 1921.

Inhalt:

Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium. E. T. A. Hoffmann: „Ritter Gluck". Eine musikalische Novelle. Marie von Bülow: „Hans von Bülow und Franz Wüllner". Ein unbekannter Briefwechsel. Mit einer Facsimile-Beilage eines ungedruckten Bülow-Briefes. Paul Ehlers: „Das Deutsche Symphoniehaus". Mit 5 Ansichts- und Planskizzen von Ernst Haiger. Paul Marsop: „Schattenrisse moderner Dirigenten". Georg Kinsky: „Ein Brief Richard Wagners an Felix Mendelssohn". Mit einer Facsimile-Wiedergabe des Briefes. Otto Ernst: „Hans im Glück". Ein musikalisches Märchen. Arthur Seidl: „Über eine ganz neue Art von Kritik". Hans Wildermann: „Ein Raum für Richard Wagner". Ein Entwurf in 8 Bildern mit einem Leitgedicht von R. H. Wildermann. Theodor Storm: „Ein stiller Musikant". Eine musikalische Novelle. Gustav Bosse: „Hans Wildermann und die Musik". Dazwischen sind Verse eingestreut von Goethe, Grillparzer, Hebbel, Mörike und Schiller.

Bilderbeilagen:

Hans Wildermann: A. Plastiken: 1. Kleiner Flötenspieler. 2. Prof. Otto Lohse (Büste). 3. Orpheus (Steinrelief). 4. Johannes Brahms (Büste). 5. Isolde-Statuette. B. Zeichnungen: 1. Ex libris Fritz Hölterhoff. 2. Johann Sebastian Bach (Kreidezeichnung). 3. Ex libris Elly Ney. 4. Ex libris Ludwig und Elly Mannstaedt. C. Entwürfe: Ein Raum für Richard Wagner: 1. Titelblatt. 2. Tor. 3. Innenansicht (hintere Mitte). 4. Altar der Liebe (Plastischer Hintergrund). 5. Tristan und Isolde (Plastik). 6. Beethoven's 9. Symphonie: „Seid umschlungen Millionen" (Wandgemälde). 7. Mozart's Requiem (Wandgemälde). 8. Wagner-Statue.

Facsimilebeilagen:

Hans von Bülow's Brief an Franz Wüllner vom 22. Nov. 1866.
Richard Wagner's Brief an Felix Mendelssohn vom 14. Dez. 1842.

Einbandzeichnung von Hans Wildermann.

Gebunden ℳ 2.–.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Almanach der Deutschen Musik-Bücherei auf das Jahr 1922.

Inhalt:

Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium. E. T. A. Hoffmann: „Don Juan". Eine musikalische Novelle. Heinrich Werner: „Hugo Wolf in Maierling". Zwei ungedruckte Briefe Wolfs aus dem Jahre 1881. Hans Wildermann: „Gesichtspunkte über eine Parsifal-Inszenierung". Mit 9 Bühnenbildern. Wilhelm Matthiessen: „E. T. A. Hoffmann als musikalischer Künstler". Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Todestage mit einem Bildnis Hoffmanns von Professor Robert Engels. Paul Marsop: „Tageszeitung, Musikkritik, Freikarten". Adelheid von Veith: „Kleine Lebenserinnerungen an E. T. A. Hoffmann". Helene Raff: „Joachim Raff an eine alte Freundin". Wilhelm Matthiessen: Zwei musikalische Märchen: 1. „Die drei Damen"; 2. „Bella calma troverà". Konrad Huschke: „Lenau und die Musik". Mit 2 Abbildungen. Ferd. Gregori: „Hans Wildermann's Faust-Wirklichkeiten". Mit 11 Abbildungen. Max Hehemann: „Das Konzertstück in F-Moll von Carl Maria von Weber". Richard Wagner: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Eine musikalische Novelle. Dazwischen sind Verse eingestreut von Eichendorff, Goethe, Hebbel und Mörike.

Facsimilebeilage:

Hugo Wolf's Brief an Frz. Ruß aus Windischgrätz vom 10. Juni 1881.

Bilderbeilagen:

I. Von Hans Wildermann:
   A. Plastik. Mädchen mit Reh.
   B. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise", 3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. „Passionata".

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Ex libris Therese Pott. Ex libris Tilly Cahnbley-Hinken. Ex libris der Öffentlichen Musikbücherei Regensburg („Walther von der Vogelweide"). Ex libris Gustav Bosse (Blatt 2: „Die Muse des Anakreon").

Faust-Wirklichkeiten: 3: „Anruf der Geisterwelt", 8: „Sonnenuntergang", 13: „Wald und Höhle", 14: „Walpurgisnacht", 18: „Faust auf blumigem Rasen", 19: „Faust und Mephisto", 41: „Mephistos Fluch am Grabe", 45: „Doktor Marianus", 49: „Das ewig-Weibliche zieht uns hinan".

C. Entwürfe zu „Parsifal":
1: „Wald und See", 2: „Verwandlungsbild für 1. und 3. Aufzug", 3: „Gralstempel", 4: „Klingsor's Zauberschloß", 5: „Klingsor's Zaubergarten", 6: „Figurinen für den 2. Aufzug", 7: „Einöde", 8: „Blumenaue", 9: „Figurinen".

II. Sonstiges: E. T. A. Hoffmann. Nach der Zeichnung von Professor Rob. Engels. Nicolaus Lenau. Nach einer Zeichnung. Nicolaus Lenau. Nach dem Gemälde von Kumpf.

Einbandzeichnung von Hans Wildermann.

Gebunden ℳ 2.–.

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. –.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.– mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Almanach der Deutschen Musik-Bücherei auf das Jahr 1923.

Inhalt:

Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium. Joh. Pet. Lyser: „Fantasien aus d-Moll". Armin Knab: „Die Orgel". Eine Erzählung. Paul Marsop: „Zur Konzert-Überflutung". Hans Wildermann: „Altdeutsche Minnelieder". Dreizehn Holzschnitt-Dichtungen mit Texten von Wilhelm Matthiessen. Hugo Holle: „Max Reger". Zur 50. Wiederkehr seines Geburtstages. Mit einem Bildnis Max Regers nach einer Radierung von Nölken. Arthur Seidl: „Ein unbekannter Richard Wagner-Brief". E. Th. A. Hoffmann's „Undine": „Ein Briefwechsel: 1. An Herrn E. Th. A. Hoffmann von Reinhold Zimmermann, 2. An Herrn Reinhold Zimmermann in Aachen von E. Th. A. Hoffmann, Kammergerichtsrat in Urdarbrunnen, zu Eulenpfingsten im Jahre n°° der Ewigkeit, durch gütige Vermittlung des Herrn Dr. Wilhelm Matthießen. – Das Musikdrama nach Richard Wagner: I. Richard Wagner: „Über die Anwendung der Musik auf das Drama". II. 1. Max Steinitzer: „Wie steht es um das heutige Opernschaffen?" 2. Richard Specht: „Vom ‚Guntram' zur ‚Frau ohne Schatten'". 3. Max Hehemann: „Der arme Heinrich". – „Die Rose vom Liebesgarten". – „Palestrina". 4. Paul Ehlers: „Friedrich Klose's ‚Ilsebill'". 5. Eugen Thary: „Franz Schreker". 6. Karl Holl: „Rudi Stephan und die Oper". III. Hans Wildermann: „Zur Inszenierung nachwagnerischer Musikdramen". Eine Raumreflexion. Mit 12 Bühnenbildern. – Carl Maria Cornelius: „Peter Cornelius und Paul Heyse. Eine Jugendfreundschaft". Willy Alexander Kastner: „Das Quartett". Eine Erzählung. Heinrich von Kleist: „Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik". Eine Legende. Carl Weisflog: „Die musikalische Pauke". Dazwischen sind Verse, Sprüche und Tagebuchnotizen eingestreut von Peter Cornelius, Hebbel, Heinrich Leuthold, Robert Schumann, Walther von der Vogelweide.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Facsimilebeilage:

Richard Wagners Brief an Herrn Regisseur Behr aus Zürich vom 21. Februar 1853.

Bilderbeilagen:

I. Von Hans Wildermann:

A. Plastik: Weihegeschenk an Poseidon. Elly Ney-Büste.

B. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise", 3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. Passionata". Altdeutsche Minnelieder: 1. „Eritis sicut Deus", 2. „Geburt des Adonis", 3. „Die Liebe wider die Keuschheit streitend", 4. „Das minneliet", 5. „Das trûtliet", 6. „Das brûtliet", 7. „Das tageliet", 8. „Das klageliet", 9. „Das kriuzliet", 10. „Das lobeliet", 11. „Das Grab der Venus", 12. „Der Tod des Todes", 13. „Canticum Canticorum". — Agathons Rede auf Eros beim Gastmahl. Kopf eines jungen Fliegers.

C. Radierung: Agathon.

D. Gemälde: Traumfahrt.

E. Bühnenentwürfe: Richard Strauß' „Elektra". Hans Pfitzner's „Rose vom Liebesgarten": 1. Im Liebesgarten. 2. Im Urwald vor dem Liebesgarten. 3. Im hohlen Berg. 4. Vor dem Wintertor. Franz Schreker's „Die Gezeichneten": 1. Im Hause Adriano. 2. Beim Herzog Adorno. 3. Carlottas Atelier. 4. Elysium. Gluck's „Orpheus": 1. Grabmal des Orpheus. 2. Gefilde der Seligen. 3. Altar des Eros.

II. Sonstiges: Max Reger nach einer Radierung von Franz Nölken.

Einbandzeichnung von Hans Wildermann.

Gebunden *M* 2.—.

Die Preise verstehen sich für gute Ganzpappbände. Neben dieser bisher allein gefertigten Ausführung werden sämtliche Werke auch in Halbleineneinbänden (jeder Band M. —.50 mehr) und in schönen geschmackvollen Geschenk-Ganzleineneinbänden (jeder Band M. 1.— mehr) geliefert.
Alle Preise verstehen sich in Goldmark (G.-M. 4.20 = 1 Dollar)

Almanach der Deutschen Musik-Bücherei auf das Jahr 1924/25.

Inhalt:
Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium. Max Jungnickel: Heimkehr. Hans Teßmer: Der Feuerreiter. Imaginäre Rede des Gedenkens an Hugo Wolf. Hans Watzlik: Die Wandlungen des heiligen Sanktulus. Eine Legende. Paul Marsop: Bühnennacht und Bühnenraum. Hans Wildermann: Orphika. Eine apollinische Transformation in zehn Zeichnungen mit einem Briefe des Künstlers. Karl Söhle: Aus Sebastian Bachs Lehrjahren. Hermann Zilcher: Erinnerungen an Richard Dehmel. Wilhelm Matthießen: Die Schöpfung. Ein musikalisches Märchen. Wilhelm Matthießen: Isolde. Ein musikalisches Märchen. Wilhelm Treichlinger: Theater. Mit 11 Abbildungen. Ernst Ludwig Schellenberg: Drei Musikerprofile: Bach, Schubert, Bruckner. Hugo Holle: Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms. Die deutsche romantische Oper. Ein Aufsatz-Zyklus: I. Hermann Abert: Romantisches in Morzarts und Beethovens Opern. II. Karl Blessinger: Die romantischen Elemente in den Opern Franz Schuberts. III. Erwin Kroll: E. T. A. Hoffmanns Opern. Mit einem Klavier-Auszug des Vorspiels zum 2. Akte der Oper „Aurora". IV. Eugen Thari: Carl Maria von Weber. Mit fünf Bühnenbildern der Nürnberger „Freischütz"-Inszenierung von Hans Wildermann. V. Heinrich Burkard: Biedermeier der Opern-Romantik. VI. Max Steinitzer: Heinrich Marschner. VII. Ludwig Karl Mayer: Spohr und sein „Faust." VIII. Max Hehemann: Richard Wagner. IX. Paul Ehlers: Romantik in den nachwagnerischen Musikdramen. Johanna Schopenhauer: Der neue Orpheus. Max Steinitzer: Die Pfitzneriade. Ein deutsches Epos. Georg Kinsky. Ein unbekannter Brief von Peter Cornelius. Mitgeteilt zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr des Geburtstages des Dichtermusikers. Mit einer Faksimilebeilage. Arthur Seidl: Anton Bruckner und ein deutscher Arbeitsmann. Ein Briefwechsel — herausgegeben zum Gedenkjahr 1924.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Faksimilebeilage:
Brief von Peter Cornelius an Dr. Carl Gille vom 17. Juni 1865.

Bilderbeilagen:

Nach Originalen von Hans Wildermann:

A. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise", 3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. „Passionata". – Orphika: Eine apollinische Transformation. 1. „Pans Tod", 2. „Die Stunde des Apollo", 3. „Orphischer Nachtgesang", 4. „Tod des Orpheus", 5. „Die Pythagoräer", 6. „Höllenfahrt", 7. „Sonnenaufgang", 8. „Johannes auf Pathmos", 9. „Percefal", 10. „Johann Sebastian Bach". „Der Wille zum Fliegen". (Wieland der Schmied). Federskizze. „Richard Dehmel" (Bleistiftzeichnung). Bildnis (Kreidezeichnung). „Faust und Mephisto" (Federskizze). Beethovens As-Dur-Sonate (Opus 26): 1. Andante con variazioni, 2. Scherzo, molto allegro, 3. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe, 4. Allegro.

B. Radierung: „Eros".

C. Gemälde: „Romantische Melodie". „Ruhende Amazone mit Pferd".

D. Plastiken: „Der Wille zum Fliegen" („Wieland der Schmied") (Bronze) Ansicht von links. „Der Wille zum Fliegen" („Wieland der Schmied") (Bronze) Ansicht von rechts. „Der Kreuzträger" (Holz) Kopf allein. „Michael Warner" (Holz). „Der Bergmann von Falun" (Holz). „Der Lichtträger" (Holz). „Schwebende Madonna" (Holz).

E. Bühnenentwürfe: Zu Carl Maria von Weber, „Freischütz": 1. 1. Bild, 2. Die beiden Zimmerszenen, 3. Wolfschlucht, 4. Wolfschlucht-Verwandlung, 5. Schlußbild.

In Halbleinen gebunden ℳ 3.–.

In schönem Geschenk-Ganzleinenband ℳ 4.–.

Verlagsverzeichnis

der

Neuen Musikbücher



Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Neue Musikbücher

Prof. Wilhelm Freudenberg: Was ist Wahrheit?
Luft- und Tonwellen. Gesammelte Aufsätze.

Geheftet M 2.—
Gebunden M 3.—

Ludwig Frankenstein: Arthur Seidl.
Ein Lebensabriß. Mit einer Bildnis-Beilage.

Geheftet M —.40

Amadeo von der Hoya: Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten (Streichinstrumentalisten und Pianisten).

Geheftet M 4.—
In Schulband M 5.—
In Halbleinen M 5.50

Dr. Konrad Huschke: Die deutsche Musik und unsere Feinde.

Geheftet M 2.—
Gebunden M 3.—

Dr. Edgar Istel: Revolution und Oper.

Geheftet M 2.—
Gebunden M 3.—

Prof. Dr. Paul Marsop: Zur „Sozialisierung" der Musik und der Musiker.

Geheftet M 1.20
Gebunden M 2.—

Prof. Dr. Paul Marsop: Musikalische Humoresken und Grotesken.

Geheftet M 2.40
Gebunden M 3.60

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Neue Musikbücher

Klaus Pringsheim: Vom modernen Wagner-Problem.

Geheftet ℳ 1.20
Gebunden ℳ 2.–

Dr. Paul Riesenfeld: Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge.

Sonderabdruck aus Bruno Schuhmann „Musik und Kultur" (Deutsche Musikbücherei Bd. 7).

Geheftet ℳ –.80

Prof. Dr. Arthur Seidl: Was ist modern?

Sonderabdruck aus „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst" (Deutsche Musikbücherei Bd. 5).

Geheftet ℳ –.80

Prof. Dr. Arthur Seidl: Richard Wagners Parsifal.

Geheftet ℳ 2.–
Gebunden ℳ 3.–

Dr. Paul Stefan: Die Feindschaft gegen Wagner.

Geheftet ℳ 2.50
Gebunden ℳ 3.50

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Musikalische Skizzen und Humoresken.

Geheftet ℳ 2.–
Gebunden ℳ 3.–

Dr. Karl Storck: Tempel der Kunst.

Sonderabdruck aus Bruno Schuhmann: „Musik und Kultur" (Deutsche Musikbücherei Bd. 7).

Geheftet ℳ –.80

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Verlagsverzeichnis

der

Hans Wildermann-Werke



Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Das Werkverzeichnis Hans Wildermann's weist diesmal keinerlei Vermehrung auf, da größere graphische Arbeiten des Künstlers in den letzten Jahren nicht entstanden sind. Nach dem großen graphischen Zyklus der „Orphika", in dem der Künstler gewissermaßen all das, was ihm zur Weltanschauung ward, in Bildern gestaltete, tritt hier auf dem Gebiete der graphischen Arbeiten, die sich im steten geistigen Ringen vom „Faust" über die „Wunder des Johannis-Evangeliums" und das Pfingstwunder im „Pfingstschrein" zu diesem umfassenden Weltanschauungsbekenntnis der „Orphika" emporgeschwungen hatten, eine Ruhepause ein, die nur von kleineren Liebhaberarbeiten „Alte deutsche Minnelieder", „Chymische Hochzeit" und anderen unterbrochen wurde. Dagegen wendet sich der Künstler nunmehr in erhöhtem Maße der Plastik und Malerei zu. Von den zahlreichen plastischen Arbeiten bringt das Bildmaterial des vorliegenden Almanachs eine kleine Auswahl. Die malerischen Arbeiten wurden nur in zwei geringeren Proben gestreift, da den Gemälden des Künstlers im kommenden Jahrgang des Almanach ein besonderes Kapitel gewidmet werden soll.

Obwohl nun in dem nachfolgenden Verzeichnis nichts Neues angekündigt wird, kann doch die erfreuliche Tatsache hier angeführt werden, daß endlich alle diese Werke, von denen während des letzten Berichtes noch viele im Druck waren, auch fertiggestellt und lieferbar sind, bis auf den kleinen Goethe-Faust mit Wildermann's „Faust-Wirklichkeiten". Dieser befindet sich jedoch im Druck und wird bis gegen Mitte des Jahres 1925 zuversichtlich lieferbar sein.

Regensburg, im November 1924.

Gustav Bosse.

Graphische Werke:

„Parsifal". (1904–1905)

30 Federzeichnungen zu Rich. Wagners „Parsifal".

Inhalt: 1. Monsalvat. 2. „Hier! — Nimm du! — Balsam". 3. „So recht! — hab Dank! Ein wenig Rast!" 4. „Da liegt's, das wilde Weib —". 5. „Sag' Knab'! Erkennst du deine große Schuld?" 6. „Schlafen, schlafen: ich muß!" 7. „Durch Mitleid wissend der reine Tor". 8. „Ich schreite kaum, doch wähn' ich mich schon weit". 9. Amfortas. 10. „Allerbarmer, ach! Erbarmen!" 11. „Laß du hier künftig die Schwäne in Ruh und suche dir Gänser die Gans!" 12. Zaubergarten. 13. Klingsor. 14. „Parsifal! — Weile!" 15. „Erlöser! Heiland! Herr der Huld! — Wie büß ich Sünder meine Schuld?" 16. „War dir fremd noch der Schmerz —". 17. „Und Herzeleide starb". 18. „Das Heil der Seele entküßte ihm ihr Mund". 19. „Ich sah — ihn — ihn — und — lachte! Da traf mich sein Blick". 20. „Den Toren stell mir seines Meisters Speer!" 21. „Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber". 22. „O, Wunden — wundenvoller heller Speer!" 23. Parsifal I. 24. Parsifal II. 25. „So jammervoll klagt kein Wild". 26. „Und ich — ich bin's, der all das Elend schuf!" 27. „Du weinest — sieh! Es lacht die Aue —". 28. „O wehe des Höchsten Schmerzenstag". 29. „— Nur eine Waffe taugt: Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug". 30. „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!"

Kleine Buchausgabe in Taschenformat (16°) mit der vollständigen Bühnendichtung Richard Wagners. Der Text des Buches ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt und auf feinem mattem Kunstdruckpapier gedruckt.

Bild: 86 × 121 mm. Buch: 110 × 180 mm.

In Ganzleinen: ℳ 2.50

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

Kalendarium. (1912)

12 Holzschnittzeichnungen auf das Jahr 1913.

Inhalt: 1. Januar: Die apokalyptischen Reiter. 2. Februar: Winterreise. 3. März: Beethoven. 4. April: Frühe Sonne. 5. Mai: Maientag. 6. Juni: Romantische Melodie. 7. Juli: Sternennacht. 8. August: Sommernachtstraum. 9. September: Hubertuswunder. 10. Oktober: Anachoret. 11. November: Die Pforte des Todes. 12. Dezember: Passionata.

Ausgabe A:

Bild: 190 × 240 mm. Blatt: 320 × 420 mm.

Passepartout: 360 × 465 mm.

Wiedergabe der ganzen Monatsblätter im Facsimile-Druck des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout gelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 15.–

Ausgabe B:

Bild: 120 × 190 mm. Blatt: 185 × 270 mm.

Passepartout: 210 × 320 mm.

Wiedergabe der Monatsbilder allein im Facsimile-Druck des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout eingelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 10.–

Ausgabe C:

Bild: 240 × 380 mm. Blatt: 320 × 460 mm.

Passepartout: 440 × 540 mm.

Vergrößerte Wiedergabe der Monatsbilder allein auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt auf Passepartout aufgelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 20.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Graphische Werke:

„Die Offenbarung des Johannes“ (Johannes auf Pathmos). (1916)

Holzschnittzeichnung. Wiedergabe im Facsimile-Druck des Originalformates.

Bild: 330 × 400 mm. Blatt: 500 × 620 mm.

Passepartout: 570 × 700 mm.

Ausgabe A:

Vorzugsausgabe Nr. 1—10 auf feinstem Strathmore-Japanpapier. Vom Künstler durchgesehen und signiert. In Passepartout eingelegt in Mappe

Vergriffen

Ausgabe B:

Einfache Ausgabe auf feinstem deutschen Japanpapier

M 1.50

Dieselbe in Passepartout eingelegt mit Umschlag

M 2.—

„Vor Damaskus“. (1917)

Holzschnittzeichnung. Wiedergabe im Facsimile-Druck des Originalformates.

Bild: 350 × 400 mm. Blatt: 500 × 620 mm.

Passepartout: 570 × 700 mm.

Ausgabe A:

Vorzugsausgabe Nr. 1—10 auf feinstem Strathmore-Japanpapier. Vom Künstler durchgesehen und signiert. In Passepartout eingelegt in Mappe

Vergriffen

Ausgabe B:

Einfache Ausgabe auf feinstem deutschen Japanpapier

M 1.50

Dieselbe in Passepartout eingelegt mit Umschlag

M 2.—

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Hans Wildermann

Graphische Werke:

„Agathons Rede auf Eros beim Gastmahle". (1918)

Federzeichnung.

Bild: 120 × 240 mm. Blatt: 295 × 410 mm.

Passepartout: 310 × 415 mm.

Facsimile-Druck im Originalformat auf feinstem Puhc-Japanpapier im Passepartout eingelegt mit Umschlag. Vom Künstler durchgesehen und signiert. (Nur in beschränkter Anzahl für den Freundeskreis des Künstlers gedruckt.)

„Faust-Wirklichkeiten". (1918–1919)

49 Holzschnittzeichnungen zu Goethe's „Faust" mit 5 Titelblättern, 1 Widmungsblatt und 1 Druckvermerkblatt.

Inhalt: 1. Zueignung. 2. Prolog im Himmel. :: I. Teil: 3. Faust zwischen Ahrimann und Luzifer. 4. Faust und Erdgeist. 5. Faust und Famulus. 6. Osterchor. 7. Vor dem Tor I: Faust und Psyche. 8. Vor dem Tor II: Aufgehender Tag. 9. Offenbarung des Johannes. 10. Hexenküche. 11. Der brennende Dornbusch. 12. Wald und Höhle. 13. Der Sündenfall. 14. Walpurgisnacht. 15. Walpurgisnachtstraum. 16. Trüber Tag. 17. Kerker. :: II. Teil: 18. Faust auf blumigem Rasen. 19. Ariel und die Blumengeister. 20. Faust auf blumigem Rasen erwachend. 21. Die drei Grazien. 22. Knabe Lenker. 23. Bei den Müttern. 24. Faust beschwört Helena. 25. Laboratoriumstraum (Leda-Szene). 26. Die Luftfahrer. 27. Faust bei Manto. 28. Mephisto und Phorkyas. 29. Galatee und Eros. 30. Helena und Phorkyas. 31. Faust, Helena und Euphorion. 32. Euphorion. 33. Helena und Euphorion steigen zur Unterwelt hinab. 34. Faust und Mephisto. 35. Faust am Meer. 36. Die Wasserschlacht. 37. Lynceus, der Wächter. 38. Faust und Sorge. 39. Fausts Grablegung. 40. Die Rosenschlacht. 41. Mephistos.

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Graphische Werke:

Fluch am Grabe. 42. Heilige Anachoreten. 43. Die heiligen drei Patres. 44. Die heiligen drei Marien. 45. Doktor Marianus. 46. „Alles Vergängliche, ist nur ein Gleichnis". 47. „Das Unzulängliche, hier wird's Erreichnis". 48. „Das Unbeschreibliche, hier ist's getan". 49. „Das ewig-Weibliche, zieht uns hinan".

Ausgabe A (Große Ausgabe):

Bild: 147 × 250 mm. Blatt: 260 × 395 mm.

Passepartout: 350 × 465 mm.

Vorzugsausgabe, hergestellt in 120 Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem Puhe-Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout gelegt.

Nr. I – XX als Privatdruck.

Nr. 1 – 30: Jedes Blatt vom Künstler durchgesehen und signiert.
In Ganzleder-Mappe: ℳ 200.–

Nr. 31 – 100: Titelblatt vom Künstler signiert.
In Halbleder-Mappe: ℳ 120.–

Ausgabe B (Kleine Ausgabe):

Bild: 72 × 122 mm. Buch: 115 × 182 mm.

Vorzugsausgabe als Buch in Taschenformat. Jedem Bilde gegenüberstehend der dazugehörige Text des Goethe'schen „Faust" in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt. 16⁰. 108 Seiten. In 500 Exemplaren auf feinstem handgeschöpften Büttenpapier gedruckt.

Nr. I – L als Privatdruck.

Nr. 1 – 50.
In Ganzleder gebunden: ℳ 15.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Graphische Werke:

Nr. 51–450.

In Halbleder gebunden: ℳ 10.–

Für Eigenbindung in losen Bogen: ℳ 5.–

Ausgabe C (Große Ausgabe):

Bild: 147 × 250 mm. Blatt: 152 × 226 mm.

Passepartout: 220 × 445 mm.

Einfache Ausgabe in Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier auf Passepartout aufgelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 40.–

Ausgabe D (Kleine Ausgabe):

Bild: 72 × 122 mm. Buch: 110 × 180 mm.

Kleine **Buchausgabe** in Taschenformat mit der vollständigen Dichtung von Goethe's „Faust". Der Text des Buches ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt.

I. Teil allein in Ganzleinen gebunden: ℳ 4.–

II. Teil allein in Ganzleinen gebunden: ℳ 6.–

I. und II. Teil zusammen in Ganzleinen gebunden: ℳ 8.–

Ankündigungsschrift zu den „Faust-Wirklichkeiten".

Inhalt: Vorwort des Künstlers, 3 Bildbeigaben im großen Originalformat („Faust und Erdgeist", „Laboratoriumstraum", „Mephistos Fluch am Grabe des Faust") und Ankündigung des Verlegers.

Bild: 147 × 250 mm. Buch: 244 × 384 mm.

Geheftet: ℳ 1.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

Die Holzschnitte.

Freie Folge von Original-Holzschnitten in Einzelblättern.

1. „Der Kreuzträger". (1920)
   Bild: 170 × 290 mm. Blatt: 320 × 490 mm.
2. „Die heilige Familie auf der Flucht". (1920)
   Bild: 142 × 230 mm. Blatt: 320 × 490 mm.
3. „Sankt Franziskus". (1920)
   Bild: 220 × 336 mm. Blatt: 320 × 490 mm.
4. „Der Hirten Gruß". (1921)
   Bild: 197 × 280 mm. Blatt: 320 × 490 mm.
5. „Heinrich von Ofterdingen". (1921)
   Bild: 197 × 300 mm. Blatt: 320 × 490 mm.

Ausgabe A:

Je 120 Vorzugsdrucke aus feinstem deutschen Japanpapier, vom Künstler durchgesehen und signiert. In Umschlag gelegt.

Nr. I – XX als Privatdruck.

Nr. 1 – 100.

Jedes Blatt: M 2.50

Ausgabe B:

Einfache Ausgabe. Auf feinstem handgeschöpften Büttenpapier.

Jedes Blatt: M 1.–

In Umschlag gelegt jedes Blatt: M 1.50

Sammelmappe für die Holzschnittfolge.

In Ganzleinen: M 10.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Graphische Werke:

„Die sieben Wunder des Johannes-Evangeliums". (1919–1920)

9 Holzschnittzeichnungen zum Evangelium St. Johannis.

Inhalt: 1. Vorblatt: Taufe im Jordan. 2. Das 1. Zeichen: Die Hochzeit zu Kana in Galiläa. 3. Das 2. Zeichen: Heilung des Sohnes des Hauptmanns zu Kapernaum. 4. Das 3. Zeichen: Heilung des 38-jährigen Kranken am See Bethesda. 5. Das 4. Zeichen: Die Speisung der 5000. 6. Das 5. Zeichen: Erscheinung auf dem Meere. 7. Das 6. Zeichen: Die Heilung des Blindgebornen. 8. Das 7. Zeichen: Auferweckung des Lazarus, den der Herr lieb hatte. 9. Schlußblatt: „Jesus aber bückte sich nieder und schrieb mit dem Finger auf die Erde".

Ausgabe A (Große Ausgabe):

Bild: 190 × 335 mm. Blatt: 214 × 500 mm.

Passepartout: 435 × 620 mm.

Vorzugsausgaben in 120 Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem Puhc-Japanpapier, jedes Blatt vom Künstler durchgesehen und signiert und in Passepartout eingelegt.

Nr. I–XX als Privatdruck.

Nr. 1–100.

In Halbpergament-Mappe: ℳ 60.–

Ausgabe B (Große Ausgabe):

Bild: 190 × 335 mm. Blatt: 200 × 345 mm.

Passepartout: 320 × 480 mm.

Einfache Ausgabe in Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt auf Passepartout aufgelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 25.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

Ausgabe C (Kleine Ausgabe):

Bild: 72 × 113 mm. Buch: 115 × 182 mm.

Vorzugsdrucke der kleinen Buchausgabe in Taschenformat (16°) mit dem vollständigen Texte des Evangeliums St. Johannis in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt und auf feinstem handgeschöpften Büttenpapier gedruckt.

In Ganzleder: ℳ 15.–
In Halbleder: ℳ 10.–
Für Eigenbindung in losen Bogen: ℳ 5.–

Ausgabe D (Kleine Ausgabe):

Bild: 72 × 113 mm. Buch: 110 × 180 mm.

Einfache Ausgabe der kleinen Buchausgabe in Taschenformat (16°) mit dem vollständigen Texte des Evangeliums St. Johannis in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt und auf holzfreiem Papier gedruckt.

In Ganzleinen: ℳ 2.50
In Halbpergament: ℳ 3.–

„Der Pfingstschrein". (1920)

5 Holzschnittzeichnungen zu einem Hausaltar.

Inhalt: 1. Gott Vater. (Oberes Blatt.) 2. Ausgießung des Heiligen Geistes. (Mittelblatt.) 3. Austreibung aus dem Paradiese. (Linkes Seitenblatt.) 4. Longinus. (Rechtes Seitenblatt.) 5. Christus in der Erde. (Unteres Blatt.)

Ausgabe A:

Mittelbild: 305 × 400 mm. Blatt: 367 × 490 mm.
Passepartout: 480 × 620 mm.

Vorzugsausgabe in 120 Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem Puhc-Japanpapier, jedes Blatt vom Künstler durchgesehen und signiert und in Passepartout eingelegt.

Nr. I – XX als Privatdruck.
Nr. 1 – 100.

In Halbpergament-Mappe: ℳ 60.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

Ausgabe B:

Mittelbild: 305 × 400 mm. Blatt: 367 × 490 mm.

Passepartout: 480 × 620 mm.

Einfache Ausgabe in Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout eingelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 25.–

„Orphika". Eine apollinische Transformation. (1920–1921)

10 Holzschnittzeichnungen.

Inhalt: 1. Pans Tod. (Vorblatt.) 2. Die Stunde des Apollo. 3. Orphischer Nachtgesang. 4. Tod des Orpheus. 5. Die Pythagoräer. 6. Höllenfahrt. 7. Sonnenaufgang. 8. Johannes auf Pathmos. 9. Perceval. 10. Joh. Seb. Bach.

Ausgabe A (Große Ausgabe):

Bild: 270 × 400 mm. Blatt: 380 × 560 mm.

Passepartout: 460 × 640 mm.

Vorzugsausgabe in 120 Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem Puhc-Japanpapier, jedes Blatt vom Künstler durchgesehen und signiert und in Passepartout eingelegt.

Nr. I–XX als Privatdruck.

Nr. 1–100.

In Halbpergament-Mappe: ℳ 80.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

Ausgabe B (Große Ausgabe):

Bild: 270 × 400 mm. Blatt: 280 × 410 mm.

Passepartout: 400 × 580 mm.

Einfache Ausgabe in Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt auf Passepartout aufgelegt.

In Ganzleinen-Mappe: *M* 30.–

Ausgabe C (Kleine Ausgabe):

Bild: 135 × 200 mm. Blatt: 215 × 320 mm.

Passepartout: 240 × 350 mm.

Verkleinerte Wiedergabe auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout gelegt.

In Ganzleinen-Mappe: *M* 10.–

„Das Ex libris-Werk“. (1903–1921)

48 vom Künstler selbst ausgewählte Blätter.

Die Federzeichnungen auf feinstem Puhe-Japanpapier. Die Gravuren und Radierungen in feinstem Mattautotypiedruck. Alle Wiedergaben in der Größe der Originale.

Bild etwa: 70 × 100 mm. Blatt: 154 × 192 mm.

Passepartout: 180 × 240 mm.

Ausgabe A:

Jedes Blatt in Passepartout eingelegt.

In Ganzleinen-Mappe: *M* 12.–

Ausgabe B:

Die Blätter ohne Passepartouts.

In Mappe: *M* 5.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Graphische Werke:

„Altdeutsche Minnelieder". (1922)

13 Holzschnittzeichnungen.

Inhalt: 1. Eritis sicut Deus. 2. Geburt des Adonis. 3. Die Liebe wider die Keuschheit streitend. 4. Das minneliet. 5. Das trûtliet. 6. Das brûtliet. 7. Das tageliet. 8. Das klageliet. 9. Das kriûzliet. 10. Das lobeliet. 11. Das Grab der Venus. 12. Der Tod des Todes. 13. Canticum canticorum.

Bild: 110 × 210 mm. Blatt: 170 × 290 mm.

Passepartout: 190 × 320 mm.

Ausgabe A:

Vorzugsausgabe in 120 Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem Puhe-Japanpapier, jedes Blatt vom Künstler durchgesehen und signiert und in Passepartout eingelegt.

Nr. I–XX als Privatdruck.

Nr. 1–100.

In Halbpergament-Mappe: ℳ 30.–

Ausgabe B:

Einfache Ausgabe in Facsimile-Drucken des Originalformates auf feinstem deutschen Japanpapier, jedes Blatt in Passepartout eingelegt.

In Ganzleinen-Mappe: ℳ 15.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Bücher und Schriften:

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921".
Herausgegeben von Gustav Bosse.

Enthält u. a.: Gustav Bosse, „Hans Wildermann und die Musik". Hans Wildermann, „Ein Raum für Richard Wagner". Ein Entwurf mit 8 Bildern und einem Leitgedicht von R. H. Wildermann. Hans Wildermann, Kalendarium. Wildermann-Bildbeilagen: A. Plastiken: 1. Kleiner Flötenspieler. 2. Prof. Otto Lohse (Büste). 3. Orpheus (Steinrelief). 4. Johannes Brahms (Büste). 5. Isolde-Statuette. B. Zeichnungen: 1. Ex libris Fritz Hölterhoff. 2. Johann Sebastian Bach (Kreidezeichnung). 3. Ex libris Elly Ney. 4. Ex libris Ludwig und Elly Mannstaedt. C. Entwürfe: Ein Raum für Richard Wagner: 1. Titelblatt. 2. Tor. 3. Innenansicht (hintere Mitte). 4. Altar der Liebe (Plastischer Hintergrund). 5. Tristan und Isolde (Plastik). 6. Beethoven's Neunte Symphonie: „Seid umschlungen, Millionen" (Wandgemälde). 7. Mozart's Requiem (Wandgemälde). 8. Wagner-Statue. 8⁰ Form. 208 Seiten.

In Pappband: M 2.–

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922".
Herausgegeben von Gustav Bosse.

Enthält u. a.: Ferdinand Gregori, „Hans Wildermanns Faust-Wirklichkeiten". Hans Wildermann, „Gesichtspunkte über eine Parsifal-Inszenierung" mit neun Abbildungen. Hans Wildermann, Kalendarium. Wildermann-Bildbeilagen: A. Plastik: Mädchen mit Reh. B. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise",

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Bücher und Schriften:

3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. „Passionata". :: Ex libris Therese Pott. Ex libris Tilly Cahnbley-Hinken. Ex libris der Öffentlichen Musikbücherei Regensburg („Walther von der Vogelweide"). Ex libris Gustav Bosse (Blatt 2: „Die Muse des Anakreon"). :: Faust-Wirklichkeiten: 3: „Anruf der Geisterwelt", 8: „Sonnenuntergang", 13: „Wald und Höhle", 14: „Walpurgisnacht", 18: „Faust auf blumigem Rasen", 19: „Faust und Mephisto", 41: „Mephistos Fluch am Grabe", 45: „Doktor Marianus", 49: „Das ewig-Weibliche zieht uns hinan". C. Entwürfe zu „Parsifal": 1: „Wald und See", 2: „Verwandlungsbild für 1. und 3. Aufzug", 3: „Gralstempel", 4: „Klingsor's Zauberschloß", 5: „Klingsor's Zaubergarten", 6: „Figurinen für den 2. Aufzug", 7: „Einöde", 8. „Blumenaue", 9: „Figurinen". 8⁰ Form. 272 Seiten.

In Pappband: ℳ 2.—

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923".
Herausgegeben von Gustav Bosse.

Enthält u. a.: Hans Wildermann, „Altdeutsche Minnelieder". 13 Holzschnittzeichnungen mit Texten von Dr. Wilhelm Matthiessen. Hans Wildermann, „Zur Inszenierung nachwagnerischer Musikdramen". Mit 12 Bühnenbildern zu Richard Strauß' „Elektra", Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Franz Schrekers „Die Gezeichneten" und Glucks „Orpheus". Hans Wildermann, Kalendarium. Wildermann-Bildbeilagen: A. Plastik: Weihegeschenk an Poseidon. Elly

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Bücher und Schriften:

Ney-Büste. B. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise", 3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. „Passionata". :: Altdeutsche Minnelieder: 1. „Eritis sicut Deus", 2. Geburt des Adonis", 3. Die Liebe wider die Keuschheit streitend", 4. „Das minneliet", 5. „Das trûtliet", 6. „Das brûtliet", 7. „Das tageliet", 8. „Das klageliet", 9. „Das kriuzliet", 10. „Das lobeliet", 11. „Das Grab der Venus", 12. „Der Tod des Todes", 13. „Canticum Canticorum". :: Agathons Rede auf Eros beim Gastmahl. Kopf eines jungen Fliegers. C. Radierung: Agathon. D. Gemälde: Traumfahrt. E. Bühnenentwürfe: Richard Strauß' „Elektra". „Hans Pfitzner's „Rose vom Liebesgarten": 1. Im Liebesgarten, 2. Im Urwald vor dem Liebesgarten. 3. Im hohlen Berg. 4. Vor dem Wintertor. Franz Schreker's „Die Gezeichneten": 1. Im Hause Adriano. 2. Beim Herzog Adorno. 3. Carlottas Atelier. 4. Elysium. Gluck's „Orpheus": 1. Grabmal des Orpheus. 2. Gefilde der Seligen. 3. Altar des Eros. 8° Form. 304 Seiten.

In Pappband: ℳ 2.—

„Almanach der Deutschen Musikbücherei auf die Jahre 1924 und 1925".

Herausgegeben von Gustav Bosse.

Enthält u. a.: Hans Wildermann, „Orphika. Eine apollinische Transformation". Zehn Holzschnittzeichnungen mit einem Briefe des Künstlers. Hans Wildermann, Kalendarium. Wildermann-Bildbeilagen: Nach Originalen von

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Bücher und Schriften:

Hans Wildermann: A. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter", 2. „Winterreise", 3. „Beethoven", 4. „Frühe Sonne", 5. „Sonnenjungfrau", 6. „Romantische Melodie", 7. „Sternennacht", 8. „Sommernachtstraum", 9. „Hubertuswunder", 10. „Anachoret", 11. „Wald des Todes", 12. „Passionata". :: Orphika: Eine apollinische Transformation. 1. „Pans Tod", 2. „Die Stunde des Apollo", 3. „Orphischer Nachtgesang", 4. „Tod des Orpheus", 5. „Die Pythagoräer", 6. „Höllenfahrt", 7. „Sonnenaufgang", 8. „Johannes auf Pathmos", 9. „Percefal", 10. „Johann Sebastian Bach". „Der Wille zum Fliegen". (Wieland der Schmied). Federskizze. „Richard Dehmel" (Bleistiftzeichnung). Bildnis (Kreidezeichnung). „Faust und Mephisto" (Federskizze). Beethoven's As-Dur-Sonate (Opus 26): 1. Andante con variazioni, 2. Scherzo, molto allegro, 3. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe, 4. Allegro. B. Radierung: „Eros". C. Gemälde: „Romantische Melodie". „Ruhende Amazone mit Pferd". D. Plastiken: „Der Wille zum Fliegen" („Wieland der Schmied") (Bronze) Ansicht von links. „Der Wille zum Fliegen" („Wieland der Schmied") (Bronze) Ansicht von rechts. „Der Kreuzträger" (Holz) Kopf allein. „Michael Warner" (Holz). „Der Bergmann von Falun" (Holz). „Der Lichtträger" (Holz). „Schwebende Madonna" (Holz). E. Bühnenentwürfe: Zu Carl Maria von Weber, „Freischütz": 1. 1. Bild, 2. Die beiden Zimmerszenen, 3. Wolfsschlucht, 4. Wolfsschlucht-Verwandlung, 5. Schlußbild. 8°. Form. 400 Seiten.

In Halbleinen: ℳ 3.–

In schönem Geschenk-Ganzleinenband: ℳ 4.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Hans Wildermann

Bücher und Schriften:

„Altdeutsche Minnelieder".

Gesammelt und in Neudichtung herausgegeben von Kurt Moreck. Mit den Abbildungen der „Altdeutschen Minnelieder" (13 Holzschnittzeichnungen) von Hans Wildermann. Der Text ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt. Taschenformat.

Vorzugsausgabe auf handgeschöpftem Büttenpapier.
In Ganzleder: ℳ 15.–
In Halbleder: ℳ 10.–
Für Eigenbindung in losen Bogen: ℳ 5.–

Einfache Ausgabe auf holzfreiem Papier.
In Ganzleinen: ℳ 2.50
In Halbpergament: ℳ 3.–

Braungart, Richard: „Hans Wildermanns Ex libris".

Mit einem Bilde Hans Wildermanns, 48 Ex libris-Abbildungen und 6 Skizzen-Abbildungen. Klein 4°. Form. 104 Seiten.
Geheftet: ℳ 2.50
In Ganzleinen: ℳ 4.–

„Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459".

Verfaßt von Joh. Val. Andreae. Neudruck nach der in der Officin von Lazari Zetzner's sel. Erben zu Straßburg im Jahre 1616 gedruckten Ausgabe. Mit 28 Federzeichnungen von Hans Wildermann. Der Text ist in der Gotischen Schrift nach Zeichnung von Georg Barlösius gesetzt. In Rot- und Schwarzdruck. Klein 4° Format.

Vorzugsausgabe auf feinstem, blütenweißen, holzfreien Maschinen-Bütten aus der Doosmühle.
In Ganzleder: ℳ 25.–
In Halbleder: ℳ 20.–
Für Eigenbindung in losen Bogen: ℳ 10.–

Einfache Ausgabe.
In Ganzleinen: ℳ 5.–
In Halbpergament: ℳ 6.–

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Bücher und Schriften:

„Das Evangelium Sankt Johannis".

Kleine Buchausgabe in Taschenformat mit den 9 Bildern der „7 Wunder des Johannis-Evangeliums" von Hans Wildermann. Der Text ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt.

Vorzugsausgabe auf handgeschöpftem Büttenpapier.

In Ganzleder: M 15.–
In Halbleder: M 10.–
Für Eigenbindung in losen Bogen: M 5.–

Einfache Ausgabe auf holzfreiem Papier.

In Ganzleinen: M 2.50
In Halbpergament: M 3.–

Goethe, Wolfgang von: „Faust". Eine Tragödie.

Vollständige Ausgabe der Dichtung mit den 49 Bildern der „Faust-Wirklichkeiten" von Hans Wildermann. Der Text des Buches ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt.

I. Teil allein in Ganzleinen gebunden: M 4.–
II. Teil allein in Ganzleinen gebunden: M 6.—
I. und II. Teil zusammen in Ganzleinen gebunden: M 8.–

Matthiessen, Wilhelm: „Die Königsbraut".

Musikalische Märchen. Geschmückt mit 9 Federzeichnungen von Hans Wildermann. Der Text ist in der „Antiken Gotisch" gesetzt.

Vorzugsausgabe auf holzfreiem Papier.

In Halbleder: M 7.50
In Halbpergament: M 5.–
In Ganzleinen: M 4.–

Einfache Ausgabe (als Band 44 der „Deutschen Musikbücherei" erschienen). Gebunden: M 2.50

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Hans Wildermann

Bücher und Schriften:

Moreck, Curt: „Hans Wildermann".

Katalog anläßlich der Hans Wildermann-Ausstellung in München 1917. Mit einem Vorwort, einem vollständigen Werkverzeichnis des Künstlers bis 1917 und 12 Bildern. Klein 4° Form. 48 Seiten. Geheftet: M 2.–

Steffen, Albert und **H. T.:** „Ein Monument für die Toten unseres großen Kampfes".

Ein Entwurf von Hans Wildermann. Zwei Aufsätze zu diesem Werke mit 4 Abbildungen. Klein 4° Form. 10 Seiten. Geheftet: M 1.–

Wagner, Richard: „Parsifal". Ein Bühnenweihfestspiel.

Vollständige Ausgabe der Dichtung mit den 30 Bildern Hans Wildermanns. Der Text ist in der „Deutschen Schrift" von Rudolf Koch gesetzt. In Ganzleinen: M 2.50
In Halbpergament: M 3.–

Wildermann, Hans: „Faust-Wirklichkeiten".

Ankündigungsschrift des Werkes mit dem Vorwort des Künstlers, 3 Bildbeigaben („Faust und Erdgeist", „Laboratoriumstraum", „Mephistos Fluch am Grabe des Faust") und Ankündigung des Verlegers. Groß-Folio-Format. 16 Seiten. Geheftet: M 1.–

Wildermann, Hans: „Ein Raum für Richard Wagner".

Ein Entwurf in 8 Bildern mit einem Leitgedicht von R. H. Wildermann. 8° Format. 16 Seiten. Geheftet: M –.80

Wildermann, Hans: „Gesichtspunkte über eine Parsifal-Inszenierung".

Mit 9 Bildern. 8° Format. 24 Seiten. Geheftet: M –.80

Die Preise verstehen sich in Goldmark
:: :: (Goldmark 4.20 = 1 Dollar) :: ::

Gustav Bosse Verlag, Regensburg


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 23432 5592